كلمتنا....

في الشهر الماضي ودعنا اخوتنا الكتّاب والادباء الفلسطينيين الذين عادوا الى أرض فلسطين بعد اقامة بيننا دامت أكثر من عشر سنوات، منذ حرب لبنان وخروج القيادة الفلسطينية من بيروت الى تونس التي فتحت صدرها للثورة الفلسطينية دون تدخل أو وصاية...

كان لقاء التوديع في اتحاد الكتاب التونسيين مؤثرا ومشحونا بالمعاني... معاني المحبة والعشرة التي صهرتها سنوات التفاعل الخصب في مجالات الابداع والفكر والهموم المشتركة... معاني الوفاء للثقافة العربية أمام التحديات الجديدة لمشاريع التطبيع والتسوية... ومعاني التجذر في ارادة اثبات الوجود والخروج من مدارات الهزيمة والتمزق...

توقف يومها الزمن للحظات امتزجت فيها الافكار والاحاسيس والهواجس... وبقدر ما كنا ندرك أن بناء الدولة الفلسطينية لا يزال في بدايته... وأن التسوية لا تعني السلام... كنا كذلك نعي أن الخيار الفلسطيني هو خيار تاريخي فرضته المعطيات العربية والدولية وهو خيار لا يلغي الارادة العربية للتحرر من الهيمنة الصهيونية... انه خيار شعب اختبر خسارة تتخطى كل فهم عقلاني وقاوم بضراوة لتعديل موازين الجغرافيا والتاريخ ضد كل الصفقات والخيانات وخاصة ضد المشاريع الصهيونية لتذويب الهوية الفلسطينية بالعمل على طمس رموز هذه الهوية وتحقيق مشروع آلون «الحد الاقصى من الارض بالعدد الادنى من الفلسطينيين».

إن المقاومة الثقافية للفكر الصهيوني لا تقل أهمية عن النضال السياسي وعن بطولات انتفاضة الحجارة... واعتقادنا أن الثقافة الفلسطينية دخلت الآن مرحلة جديدة من صراع الوجود مع الفكر الصهيوني، هذا الفكر الذي يقوم على مبادىء من القومية الثقافية أقرب الى العنصرية منها الى الليبرالية... فكر يشرع الاستيطان

والهيمنة ويدعي التفوّق العرقي وحق السيادة على مقدرات شعوب الشرق الاوسط...

لقد استطاع المثقف الفلسطيني على مدى سنوات المنفى خلق صيغ الوعي الباطني بوطنه فلسطين... وطن كانت علته وتوتراته الجماعية طيلة هذه السنين، جزءا لا يتجزأ من جغرافية الروح... حيث لا انقطاع في الصلة التي تربط وعي الذين عاشوا في المنفى بوعي الذين بقوا في فلسطين... كل جيل نشأ عن نفس الرغبة في العودة... حتى أصبحت رؤيا العودة، الكثيرة الشيوع في الادب والفولكلور الفلسطينيين، اختبارا متقاسما، كالدين والاسطورة، يثبت من خلاله الفرد الفلسطيني مجموعة معانيه واحساسه بالوجود...

هذه الرغبة جعلت الانسان الفلسطيني لا يختفي في انفساح غربته وفي تعدد مواضعه المجزأة المتباينة... فلسطين الفكرة والوطن بقيت المرجع الوحيد في ابداعاته وفي حياته اليومية... حتى بعدما فقدت مسوغاتها الجغرافية بوقت طويل... لان الابداع الفلسطيني كان دائما، وهو ينشد تحديداته الذاتية ويلج أبواب الحداثة، يضم جراح البعد عن الارض الام ويخصب اتصاله بلا وعي جماعي متجذر في الذاكرة الحية، في المصدر البنيوي الوحيد لتوترات الشعب الفلسطيني ولوضعه الوجودي والاختباري.

ان أبلغ تفسير لسرّ سوسيولوجية المنفى التي تميز الوعي الثقافي الفلسطيني، نجده في «نص الغربة» لفواز تركي حيث كتب : «أنا أعتقد حقا أننا في الواقع لم نغادر فلسطين أبدا. أخذناها فحسب معنا، سنة 1948. نقلناها سليمة الى الاماكن المختلفة في الغربة التي سكناها منذ ذلك الحين. وأعلم أنني لم أعش قط خارج فلسطين منذ ذلك الحين» (1979 شؤون فلسطينية).

ان ارادة الشعوب لا تقهر. وللتاريخ مع الاحداث فصول...

المسار

باريس ١٧ جانفي ١٩٩٤

الأخ الطاهر وطار،

علمت بمزيد من الأسى عن طريق مجلة "التبيين" عدد 7 وفاة الصديق عمار بلحسن. عرفته أديبا مخلصا وكاتبا مثقفا، مازحا، جادا.
أبلغ تعازيَّ الحارة إلى أسرته وأسرة الجاحظية. بعد اغتيال الشاعر يوسف السبتي وموته الشنيع، يأتيني خبر نعي عمار بلحسن وكانت الجزائر قد فقدت الروائي طاهر جاووت والشاعر اللعدي الفليسي وغيرهما من خيرة المفكرين وطالت القائمة تحمل لنا نزيفا لا نرى له توقفا من مبدعي الجزائر المثقفة.
سطور سوداء في تاريخ عبقرية الشعب الجزائري، تثقل كاهلنا يأسا وتقتل كلماتها ما تبقى من أمل في ارتفاع شعورنا إلى القيمة الإنسانية الكبرى. هكذا يذبح الشاعر كالشاة في البلد الحبيب!
أي قيمة أخلاقية تعطى لأبعاد هذا الصراع؟
مهما كانت حتمية النزاع التاريخي، فالأديب الحقيقي لا يمكنه أن يقبل كل هذه الهمجية والقتل كوسيلة تطوى إلى منع الرأي المخالف.
أي مثل سيتبنى غدا للأخذ بيد الشعب والنهوض حاله؟ ما هي الأخلاقية العليا التي ستسود الديموقراطية الجزائرية؟
كل هذا الحزن لا يمنعني أخي الطاهر من التهاني الحارة بالعام الجديد لك ولكل الإخوة الأدباء الجزائريين متمنيا أن تكون هذه السنة حدا فاصلا لكل هذه العذابات المريرة،
مع السلام والمودة،
طاهر البكري

أخطبوط الرعب

«انهم يقتلون العقل...»

رئيس التحرير

ماي 1992... في قلب الصحراء الجزائرية، التي تنبض رموزها بتاريخ المزاب ووقع القوافل وتشهد واحاتها وهضابها على شراسة المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي... كان اخر لقاء بالشاعر طاهر جاووت... كان شابا يتقد حيوية ووفاء لقيم الوطن والحرية... وكنت أرى فيه أحد رموز هذا الجيل من أبناء الشعب الجزائري... جيل لم يجد نفسه بين ميراث الحزب الواحد وتسلط المؤسسة البيروقراطية... جيل يحمل الطموح الى كسر الحصار الايديولوجي ولعنة التخلف... مثقفون ومبدعون وطنيون يسكنهم هم الحداثة والديمقراطية والتسامح أحسوا بخطر مصادرة الحرية من كتائب الظلام وعصابات المصالح الكبرى...

أتذكر قصيدته تلك الليلة عن «زهرة الرمال»... زهرة تقاوم الملح والعطش وبرد الليل الصحراوي... كان للقصيد طعم الحزن ولنبرات صوته تموجات العشق ولفح الحرقة الصامتة...

ثم مرت الايام بسرعة... وكأنه كان يسابق الاجل... وكأن كل مقال صحفي ينشره وكل قصيد يكتبه وكل تظاهرة يشارك فيها ضد زحف المستنقع كانت تقربه من نهاية الرحلة...

قتلوه برصاصتين وكان يستعد لاستقبال يوم جديد...

سقط قلمه وتناثرت أوراقه وهشمت نظاراته...

واختلط دمه بتراب الارض التي أراد لها ان تزهر من جديد...كان الطاهر صوتا منذورا للرحيل...

وكان قبله وبعده الكثيرون من رجال ونساء الفكر والأدب والعلم والاعلام... قافلة طويلة:

- عبد القادر علولة: رجل مسرح وصوت حرّ آمن بالثقافة للجماهير
- يوسف سبتي: شاعر
- اسماعيل يفصح: صحفي
- جيلالي ليابس: عالم اجتماع
- الهادي الحاج قليسي: كاتب
- محمد بوخبزة: عالم اجتماع
- عبد الرحمان شرقو: صحفي
- سعد سقشطاوي: صحفي
- رضوان ساري: عالم ذرّة
- رابح زناتي: صحفي تلفزي
- حافظ سنحضري: اطار سام
- بشير جليد: عالم اجتماع
- جمال بوحيدال: عالم آثار
- مصطفى عبادة: صحفي تلفزي
- رابح قنزات: أستاذ فلسفة
- عبد الحميد بنمني: صحفي
- حمود حمبلي: أستاذ قانون
- أحمد ترايش: أستاذ علوم الدين
- عيادة لعريسة: رسامة
- رشيد تقزيري: أستاذ اقتصاد
- ريمون لوسوم: طبيب يحمل الجنسية التونسية
- محفوظ بوسبسي: طبيب نفساني
- أحمد أصلاح: مدير مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة الجزائرية، قتل بالرصاص مع ابنه
- جيلالي بالخنشير: أستاذ طب

مسلسل فضيع من الاغتيالات يستهدف رموز الفكر والعلم والكلمة الحرة...

والقائمة طويلة... ولا تستثني أحدا ممن يرمز الى التصدي الى المشروع الظلامي حتى من أبناء الشعب العاديين: كالتلميذة كاتيه بن قانة التي قتلت لأنها رفضت ان تلبس الحجاب. أو المواطنة رشيدة بالعيد، قتلت مع زوجها امام بناتها أو السيدة صافية لونيس، ذبحوها وهي في الثالثة والسبعين من عمرها... أو السيدة عائشة بوشلاغم، ذبحوها وهي أم لتسعة أطفال أو أم الخير حداد، قتلوها بالرصاص وهي حامل في الشهر الخامس أو السيدة ميمونة درواش ذبحوها وقطعوا رأسها امام أبنائها الخمسة... والقائمة تطول... بربرية قروسطية وفظاعة في القتل والاجرام لا تبررها اي استراتيجية سياسية او دوافع ايديولوجية أو دينية... مخطط دموي للعنف المضاد... سيناريو سرطاني معروف لبث الرعب وشل الوظائف الحيوية للمجتمع... والتهيئة للانقلابية الجذرية التي تجهض على مفهوم الدولة والشرعية...

والمفزع امام هذه الكارثة المعلنة... هو صمت الكثير من المثقفين وجلوسهم على الربوة... كأن لبنة الجزائر هي قضية طائفية بربرية عربية؟ او هي افراز هامشي للنظام العالمي الجديد سيحسمه التاريخ في المراكز الاستراتيجية لدولة العالم...

وكأن ذبح رموز الفكر والفن والعلم والاعلام بهذه الفظاعة لا يؤشر الى دخول منطقتنا في الصراع الحضاري الحاسم الذي سيحدد البوابة التي سندخل منها الى القرن المقبل... والخيار واضح: اما المجتمع المدني الديمقراطي القائم على قيم التقدم والمعرفة والتسامح والقانون والمؤسسات... وإما السلفية القبلية والاستبداد الغيبي وفلسفة التكفير والتحريم...

ان القوا اعد الفكرية الاصولية وآلياتها السياسية المختلفة لها نفس الارتباطات... هذا الفكر الاصولي يبني مشروعيته على إلغاء الشرعية والشرع معا، بتوظيفهما لصالح مشروعه الكلياني كمرجعية ينطق باسمها ثم يصبح بديلا عنها...

ولأنهم يريدون تعطيل الفكر وإلغاء وظيفته التاريخية يحرمون المجتمع بافتراض، بل بمحاولة فرض مشروعية بديل للأنساق والقيم القائمة... ان الفكر يصبح حراما في «مجتمع الحرام» لأنه يصير فكرا حراما... «والفكر الذي يصيبه وباء الحرام في دماغه وخلايا جسده ورؤية عينيه لا يعرف كيف

يتعامل مع ذاته باعتباره حلال نفسه، باعتباره مباحا لدماغه ويديه وأقلامه وأوراقه» (1).

هذه المشروعية المستندة الى سلطة الغيب وتعاويذ التحريم واستبداد أحادية الحقيقة هي أخطبوط رهيب يتسلل الى وعي الناس من خلال رموزهم وطقوسهم ودلالاتهم المعيارية ومعاشهم اليومي... بعد ان يعشش في غضبهم وأحلامهم ونسيجهم الاجتماعي المفكك... ثم لا ينفك يطور طقسية التحريم الى أقصاها عندما يتمكن من توازنات الحياة العامة الى صالحه فيطور أشكال العنف والتسلط الى مستويات الآليات السياسية والمؤسسات الاقتصادية والرموز الثقافية... اي الى العناصر المكونة لشروط المجتمع المدني باعتباره النظام العلماني الاخلاقي الذي يخلق المعادلة بين المشروعية والحرية ويؤسس لشروط القطيعة مع المرجعية القروسطية الشعائرية... اي مع كابوس المجتمع اللاهوتي وأجهزته الاستبدادية...

ولأن هذه المشروعية الاصولية تصب في نهاية الامر، في نظرة الاستعمار الغربي الى مجتمعاتنا العربية، باعتبارنا لم نخرج تاريخيا من دائرة التفسير الخلدوني، وفق مبادىء العصبية والامم البدائية وتبسيط المجتمع التقليدي عندنا الى درجة عدم فصل الديني عن الاخلاقي والاقتصادي والسياسي... فإننا حسب هذا المنهج، نبقى عربا بدائيين عاجزين عن اعطاء ماضينا المعنى واعادة انتاجه وعن تحمل مسؤوليتنا العقلية في صنع حاضرنا وتثميره، أو فهمه وتغييره حسب قوانين التطور التاريخي لمنجزات الحضارة الانسانية.

ان مشروعيتهم التي تبحث عن مبرراتها وجذورها المغروسة في الماضي بشكل انتقائي... ولدت فكرا لا تاريخيا عطل الطاقة النقدية للعقل العربي وأجهض مشروع الاصلاحيين حيث لم تولد الصدمة التاريخية مع الاخر الا وعيا تعيسا عاجزا عن تجاوز عقدة الهوية وعلى انتاج الوعي التاريخي بالبحث عن الجوهر في الذات والتحرر من المرجعية السلفية...

عثمان بن طالب

1 ـ مطاع صفدي، الفكر العربي المعاصر

شـــــعـــــر

من يوميات شاعر تحت الثرى

محمد كاظم الثليجاني

حين متّ،
بنفسي وبشجن البنفسج في دمي،
شيّعت جنازتي،،
واقتفت رفاة الروح،
مثقلة بالشيح وبالكدر،
كلّ الأحراش اليتيمة...

نعاني نجم لا أذكره
ألقى بالزهر الكريم على كفني
ومضى مرددا لأحفاده
أحجية عن سفرتي السقيمة...

بكتني أحجار الرصيف
ووقفت الشوارع اجلالا لي
واختبلت صبايا الأشجار
فنضت أوراقها قبل الخريف
ورثاني صخب الأزقة القديمة...

صلى الصبح صلاة الضوء
على أشعاري
وثبتت العصافير خيامها
حذو شاهدتي
وأحجمت عن صناعة الظل
جدائل السنديانة الحكيمة...
أبّنتني غيمة ضامرة
ذرفت الندى على جبيني
ومضت تخبر الأفق
فطلى بلون الليل خموره
وأقال أصيله ونديمه...

حين مت.
انبسطت أسارير العوسج
واحتفت شماتة
قبائل الجدب..
وأعلنت أعراسها
خصيان المدن الدميمة...

خـيـــر زاد ...

حسيـــن العــوري

استهلال :

خمدت جذوتها
واستحال اللاعج الوهج رمادا...
أيّ ثلج ماكر دثّرني ؟ !
أيّ ريح جرّدت هذا الفؤادا ؟!...

* * *

سندبادا، متعب الخطو
على أعتابها...
تقف الآن ضرير
واليد العطشى نداء...
شفة تهفو الى فجر خصيب
يا فراغ الصفحة البيضاء...
يا صمت القبور
أنت اعصار رهيب

* * *

كيف ضيّعت طريقي ؟ ...
أيّ عراف يقيني وحشة الليل السحيق ؟
أيّ نبع يوقظ الخصب ...
ويحيى ما تهاوى من عروقي ؟

هل لفجر أخضر الأجفان آت
يغمر القلب فتنمو في شفاهي
الكلمات ؟ ! ...

* * *

ابتهال :
خيرزاد
افتحي دنّ الكلام
هذه الصفحة كالموت رهيبه
وخرير الصمت في حلقي رغام
مثل آمال جديبه

* * *

افتحي دنّ الكلام
واهطلي في غابة الأحزان نارا
قد يفيد الكيّ ان ورم السقام
وأقام الثلج في الأعماق دارا

* * *

افتحي دنّ الكلام
واغزلي الأحلام همسا تلو همس
آه... يا ضيعة حسّي
في أخاديد الظلام

* * *

شاخت الروح... وهذا الحسّ أعمى
والفتى - والدرب مكتظّ الحطام
ضيّع الآثارا رسما ثمّ رسما
ربّ همس صار نجما أو منارا
فافتحي دنّ الكلام

واهطلي نورا ونارا

* * *

خير زاد ... الحبيبه
أعيدي لي الذاكره
وبرج حمام
وسنبلتين
لتورق زيتونة في فمي
أعيدي دمي مثلما كان
لا علبة في البلاد الغريبه
أيا خير زاد الحبيبه

* * *

افتحي دنّ الكلام
واهدلي في باحة الصدر يمامه
علّني أرتاح من عصف الزحام
وأريح النفس في حضن غمامه

* * *

أيا خيري ويا زادي ...
أعيدي عشب ذاكرتي
أعيدي صوت أجدادي
لينهض من رماد الصوت عصفور وعصفوره
يقيمان طقوس البوح والأعراس...
ردّي حلم داليتي
ليولد في تخوم الروح فصل خامس للحبّ
مرسوم على شفتي
أعيدي حجم خارطتي من الماء الى الماء
من الحوض الى الصحراء

ردّي لون أسمائي
طموح النخل رديه... أعيدي زهو أجوائي
أيا حلمي... ويا مائي

* * *

خير زاد ...
دثّريني ...
واصنعي من لاعج الشوق ربابه
واعزفي لحن الحياة
واطردي من ساحة القلب الكآبه

* * *

خيرزادي ...
رتلي حتى الصباح
قد تعود الدهشة البكر إليّ
ويعود الطفل معسول الصداح
مثل فجر أو نبيّ.

٤٠٥



صدر
أخيرا

شـعـر

لأنّ الذي سوف يأتي... أتى !

محفوظ الجراحي

قديما... انتحلنا صفة النخيل
وقلنا لعصافير المدائن،،
تعاليْ... تعاليْ استظلّي...
ثم هيأنا المساء، للرحيل

وهيأنا النساء شجرا، يقتفي أحلامنا... وقلنا سلاما على الذاهبين... قديما تنبأنا إن لليل مواقيت تختزل الفرح المسجّى، ما بين ترياق الرغبة، والموت باعتاب الياسمين...

لتحيا البلاد...
بكل المعاني... وكل الأغاني
والعلم المفدّى...

هتفنا... هتفنا... باسم البلاد، وقلنا نموت ليحيا النخيل، وتنعتق زيتونة في المزاد... قديما... تعتّق العشب في رؤانا... اتحدنا بلون السماء، وأعلنا للبحر بيان النخيل...

تهيّأت كل الصبايا
ترشحن بالعطر والذكريات، وقلن...
سلام على العاشقين،
فلا بأس من خطوة للوراء،
فكلّ الجياد لها كبوة في المسير...

ونمنا على قهقهات البوليس، ووقع الجنود... وماذا ؟! حلمنا كثيرا، يطوقنا صرد الزنزنات... الأمهات حملن القفاف، وقلن للحرس الهمجيّ... رجاءا... هو الصبح آت... نثرن الضفائر للريح، فجاءت الريح ولهى، محمّلة بالنشيد
نما سنديان الحروف على جدران الصفيح، بكت سنونوّة لفراق الأحبّة قالت... لقاءا... لقاءا... ستأتون مثل النسور، من غابة الروح والذكريات، وكانت بلادي تعدّ المواسم للعاشقين وترمي المواعيد للقادمين...

سلام لطفل نما في يديه الرغيف...
سلام علينا ربيعا،
نما في عيون الخريف
وقلنا ستأتي الخطاطيف
تملأ هذا الفراغ
وتسأل عنا النوارس والأشرعه
بأن الصباح سيأتي
ويسقط ما تبقى من الأقنعه...
تمرّدنا لمّا احتمينا بخمر الإله...

وقلنا يا عصافير المدائن
ها نحن... استظلّي...
صرخنا... صرخنا... قرطاجة لا تنحني...
باسم الزياتين والتين... لا تنحني...
الآن نما في العروق بدء الصباح
فاتّقدي مثل نار المجوس... ولا تنحني
فروما تعرّت على عهرها
وراحت تنادم قوادها في الخليج...
مسكنا التراب، وقلنا نموت ليحيا النخيل
وكان الزعيم والزعماء،
يقيسون بأجسادنا الخارطه
هذا اليسار... يسار، وهذا اليمين... يلين...!
صاح الزعيم أنا في الوسط
، أعدّوا الموائد للشهداء
وطوفوا بخبز الذره... على الجائعين
ومن يومها، توهّج فينا النخيل
فردّت علينا الظلال
ليحيا الزعيم فقط
وقرطاج صارت كذكرى...تمرّر منها النساء والزيت
لأعدائنا الفاتحين...
....
....
صباحا... صباحا...
يجيء السحاب بلا أجنحه
تمدّ الشمس ضفيرتها،

تغازلها سنبله

ويمضي الغزال لبعد جديد...
لرحلته المقبله
بلا موكب أو هتاف
تعيد الفصول أشياءها المهمله
فنحلم مثل النوارس
أن للبحر أسراره المقفله
وإن البلاد التي عزّ فيها المطر
ستأتي الرياح لها بالمطر...
ويأتي اللقاح لها بالثمر...
....
صباحا... دوى في العروق النشيد
فهيأنا أشرعة للسفر...
وقلنا سلاما على أرضنا الطيبه
وقلنا نموت ولا ننحني... كالشجر. !
لأن الذي سوف يأتي....
فقيرا كما الفقراء...
يغني صباحا... لكل البلاد،

يعانق فينا نخل الجنوب، وقمح الشمال.... يضمّ اليه الخطى اللاهفات... يجيء على صهوة من صهيل.... يحنّ لطفل بكى في الدروب... لأن الذي سوف يأتي... أتى.
ضاحكا كالربيع، يضمّ التراب، ويسأل عن وردة

شرّدوها قبل الغروب، يقول، لقرطاجة... اتسعي...

اتّسعي... اتّسعي...

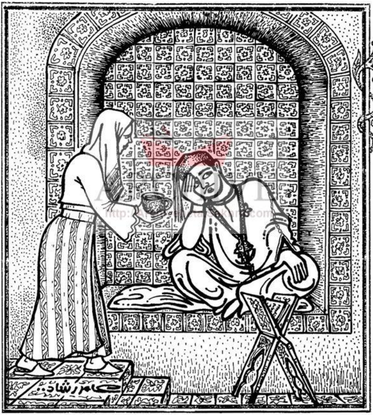
فهذا الصباح لك
وهذا الندى...
وهذا الربيع لك....
وهذا المدى...
فلا تنحني...
واسمعي صوتنا في الصدى
صباحا... تكون البلاد لنا...
صباحا نكون لها، السفح والمنحنى...
فلا تعدّوا المراثي...
فإنّ الذي سوف يأتي... أتى.
يوزّع الحلوى والأغنيات
لأطفالنا الجائعين....
يقول ـ لمجردة ـ هات مزاميرك....

إنّ بنا رغبة للغناء...
فلا تعدّوا المراثي....
فإنّ الذي سوف يأتي... أتى...
فإنّ الذي سوف يأتي... أتى...

محفوظ الجراحي
منزل بورقيبة في 1994/1/2

ما أنفك حبلي بها في الحب متصلا   اني بنفسي على ما قلت برهان
لو قيل لي وأنا المكلوم في «كرم»   من كنت تهوى أقل في الحين جرمان

محمد الشاذلي خزنه دار



شـــعـــر

الجرّة أو بلاد ما بين اليدين !

يـوسـف رزوقـة

فتح اليدين وجاء في الصلصال من حيث اشتهى...
فتح اليدين
وأنشأ الأذنين والعينين ثم الأنف والفم واللسان
وما انتهى..
فتح اليدين
وأنشأ النهدين والصدر العظيم وما انتهى...
فتح اليدين
وأنشأ الردفين والحوض الخصيب وما انتهى...
فتح اليدين..
وقبل أن ينسى. تقيأ روحه في جوفها
فنمت لها - من حيث لا يدري - يدان
وقبل أن يرتاح، سمّاها بلادا
واشتهى تطويقها..
ثم اشتهى تمشيطها من أخمص القدمين حتى رأسها
لكنها جمحت الى الجبل الذي، في نفسها
فتح اليدين...
فكان أن مدّت له من فوق، ثعبان اللسان
فتح اليدين..
فكان أن ضغطت على أنفاسه،
- من حيث لا يدري - يدان
ضمّ اليدين
وبات في تابوته، يرثي اسمه وسماءه
وبلاد ما بين اليدين.

محور العدد:
السرد العربي
(الجزء الثالث والأخير)

نقدم في هذا العدد الجزء الاخير من ملفنا حول قضايا «السرد العربي: نماذج ومناهج» ونخصصه للكتابة القصصية والروائية في المغرب العربي من خلال عدد من الدراسات التطبيقية التي اهتمت بكتاب الاربعينات في تونس وبعض الروائيين المجددين في تونس مثل فرج الحوار ومحمد الباردي كما يضم هذا الملف فصلا مهما للروائي الناقد الاستاذ أمين الزاوي يسلط الضوء على الجذور التاريخية للرواية الجزائرية.

ونظرا لما تمثله تجربة الطيب صالح من طرافة وجرأة وخروج عن المألوف في الكتابة السردية العربية نقدم في نهاية هذا المحور نصا نقديا يتناول المعالجة المكانية للقرية بوصفها شكلا اجتماعيا ورمزا لعلاقة الانسان العربي بالتاريخ والوجود...

الفنّ القصصي عند كتاب الاربعينات
محمد العريبي نموذجا

حمادي الزنكري

الحديث عن القصة التونسية عند كتاب الاربعينات حديث تعترضه جملة من التساؤلات الاساسية لعلّ اخصها هو فك هذه المصادرة الضمنية التي يطرحها العنوان.

* كتاب الاربعينات هل هم جيل خاص متميز عن الاجيال الاخرى.

* هل القصة لديهم هي ظاهرة فرضت نفسها تعبيرا أدبيا كافيا يسمح بالنظر في فنه؟

* هل من المفروض علينا نحن (كتابا أو قراء أو نقادا) أن نباشر القصة لدى كتاب هذه الفترة من زاوية الفنّ.

* الفن نفسه : ماذا نعني به عندما نجعله منعوتا بالقصصي؟ وقد نتجاوز كل هذه التساؤلات الى قضية اكثر احراجا لانها قد تتسبب في تقويض كل اركان المقاربة، وهي ان كان وجود القصة او الاقصوصة في الاربعينات وجودا طبيعيا، وبلفظ اخر هل ان العصر يلائم الجنس القصصي ويتطلبه ام ان هذا الوجود لا يعدو الا ان يكون مفروضا بحكم وجوده في مجتمعات اخرىٰ شرقية او غربية؟ اليست المقالة الصحفية او النقدية او الاجتماعية هي الانسب صلة بالمتلقين وخاصة منهم قراء الجرائد والمجلات انذاك هؤلاء الذين يلتقون قضايا القص ومفاجآته وانفعالاته ولذائذه الحسية المتنوعة في حفلات الفرجة الهادئة والصاخبة المنتشرة آنذاك في الحاضرة التونسية؟

جوابا على هذه التساؤلات يمكن القول ان كتاب الاربعينات قصاصا ونقادا امثال محمد البشروش ومحمد الهادي العامري واحمد عبد السلام وأحمد بكير وعثمان الكعاك ومحجوب بن ميلاد ومحمد الحليوي وعلى ابن هادية ومصطفى

الفيلالي ومحمود المسعدي وعلي البلهوان ومحمد بورقعة ومصطفى الرويسي وعلي الدوعاجي ومحمد العريبي كانوا يمثلون طاقات طلائعية وحلقة فكرية ذات رؤية ادبية لها ضوابطها ومناهجها وذاك بسبب صلة اكثرهم بالثقافة الاوروبية.

هؤلاء كانت لهم رؤية اصيلة وواضحة للفن لعل اهم عناصرها حرية الفنان وسعيه الى الانفصال عن حصار السلطة يقول احمد بكير (المباحث 3 ماي 1944) :

«وكذلك الفنان نفسه فانه يتمتع ايضا بالحرية الفنية اذ يعبر غالبا من عواطفه واحساساته الشخصية فلا يستطيع ان يمتثل لما وضع له علماء الفنون من القواعد بل يخرقها ويسير حسب هوى نفسه وبذلك تكون له شخصية بارزة بين سائر الفنانين».

وتجلت هذه الرؤية الاصلية في موقف احمد عبد السلام الذي شعر بما تعانيه القصة التونسية والعربية انذاك من رتابة في المحتوى والاساليب تفقدها الحيوية والتشويق فتساءل عن كيفية الوصول الى هذه الحيوية واجاب (المباحث 23 مارس 1946) :

«لست بمؤلف قصص لابين لك الاساليب التي توصلك الى ذلك بل أظن ان المسألة ليست مسألة أساليب صناعية تلقن كما يلقن تركيب طعام - وان كنت طاهيا القصص (أو طاهيا القصائد والمسرحيات) فسينتن ما طهيت من يومك الى الغد وسيلقى به في المزابل شأن كل مطبوخ لا يساغ. بل ارى ان نرجع كما في بقية المشاكل الادبية الى الاصول والى بعض الحقائق الثابتة في الادب او بعبارة أعم في الفن. فالاثر الفني صلة بين شخصين احدهما مفرد معروف هو المؤلف والثاني مركب نكرة هو القارىء هذه الصلة في الادب كلام او قل ان شئت رسالة لا يقصد به الافادة برأي في اوضح ثوب ككلام العالم بل يقصد به تحريك شخصية بأسرها وبعث عواطف كانت ساكنة في أعماق النفوس واحداث آراء وآمال وأحلام واشعار نفس بما كان كامنا فيها او خفيا عنها في عالمها الذي تعيش فيه ولو كنت الدكتور بن سلطان لقلت تحويل ما كان في اللاشعور الى الشعور هذا ما يجعل الادب من الفنون».

هذه الآراء، وغيرها كثير في المجلات التونسية آنذاك تعبّر بصراحة عن أصالة جيل الاربعينات مقارنة بالاجيال السابقة التي اكد اصحابها دون استثناءات قليلة ان الكتابة انتقاء لغوي وبلاغي هاجسه الرغبة في التفوق دون الابلاغ الفني او التوظيف الفني للغة بصفتها تواصلا لبنية النص. ويمكن القول ان النظرية الادبية

عند اكثر كتاب الاربعينات النقاد منهم والمبدعين حاولت ان تؤسس لصلة متينة بين الادب والحياة وبين الخطاب الشعري والقصصي والنفس الانسانية في مستويات الابداع والتعبير والتقبل. وهم يؤسسون هذه النظرية عن ايمان عميق بان حرية الفنان هي جزء لا ينفصل عن حرية الانسان في مجتمع متزمت وفي بلد ران عليه الاستعمار. واذ ذاك ليس من المطلوب ان يكون موضوع القصة او الاقصوصة الاستعمار ومظالمه وظواهر التخلف والتزمت وقضايا العمال ونضالاتهم لان التعبير عن الحرية يمكن ان يتجلى بل لعله يتجلى اكثر خلال وصف ساخر لحلاق او لاكول في مأدبة مع الاخوين باكير (المباحث 2 ماي 1994 والمباحث 14، سنة 1945) او خلال وصف هموم امرأة ساذجة تترقب زوجها في «سهرت منه الليالي» لعلي الدوعاجي حيث لا يرى المبدع حرجا من الولوج في قلوب النساء لاستبطان مشاعر الغرام الخفية فيهن والمحوطة في الوسط الاجتماعي بحصن منيع من التراكمات الاخلاقية التي تشرع لطمسها.

ان محمد العريبي حاول ان يفجر هذه الحرية في مختلف قصصه بالتطرق الى مواضيع بل الى اهتمامات يومية موسومة أنذاك بالابتذال مما يجعلها مهينة ومدنسة.

* أقصوصة عزيزة (مجلة العالم الادبي عدد 11 / أول قصة) حديث محير عن الحب من نظرة واحدة فهي عودة من القصاص باللائمة على نفسه بل محاكمة لها لانها سقطت ضحية لحب سريع ولذيذ ومحير ولكنه حب بائس لان كل الكبرياء فيه سقط من اجل امرأة لا تنظر الى ذاتها الا بصفتها جسدا وملهى لهذا او ذاك من الرجال على ان هذه المرأة عزيزة ما ان تنتبه الى وله «الهادي» بها حتى تنشغف هي الاخرى حبًا به.

وتتواصل الاقصوصة في وصف مشاهد الوصال الجسدي بدون حرج من القصاص لكنه وصف لم تغب فيه عناصر الانفعال الباطني والكشف عن المآسي التي تعانيها البطلة كشفا يصل بالقراء الى التعاطف معها :

* ويزداد استبطان الشخصية عمقا وملامسة للمأساة الخافية في الذات خلال وصف حالة بهيجة المرأة المومس التي يعتريها خوف مفاجيء من الموت وذلك في أقصوصة ليلة 27 (السردوك، السنة الاولى عدد 4 أفريل 1937). يقول محمد العريبي : «ورفعت بهيج رأسها مرة أخرى ولكن كانت الظلال كأنها تترصدها لتبدو بشكل مفزع ومخيف فحاولت ان تطفيء الضبضبانة ولكنها كانت تخشى الظلام وتخافه أغلقت عينيها موهمة نفسها انها ستنام ولكن دقات قلبها أخذت تتزايد بقوة

جعلتها تستوي فجأة جالسة وتشعل من غير شعور سيجارة. لقد خافت هذه المرة الظلام السرمدي لقد تجسم الموت امامها وربما تكون هذه الدقات السريعة ايذانا بانتهاء أجلها. انها ليست بمريضة عالت نفسها ولكن ليس بدًا من المرض ليموت الانسان ألم يمت أبوها المسكين وهو يتناول قهوته حتى أنهم ظنوه نائما فتركوه لحاله نصف ساعة كاملة وهي التي اكتشفت موته عندما بعثتها أمها اليه لتأخذ من عنده «فلوس بوطبيلة».

إنّ هذا الاستبطان لنفس المومس دال لا محالة على تعاطف مع هذه الفئة الاجتماعية التي يتعامل معها المجتمع في السر ولكنه يندّد بها في الجهر وهو دال فيما يعنينا على ان محمد العريبي متمكن من الغوص في الذوات الانسانية دون فصل بينها وبين المحيط الذي تعيش فيه وهو يسعى بمواضعة التخييل الذي يستنفذ قدراته ان يقنع قراءه قراء الاربعينات ان الآلام الاجتماعية غير مردودة دوما الى ظواهر سلوك صادر عن الذات وانما هي كامنة في اسبابها الاجتماعية الخارجة عن هذه الذات.

ونتبيّن رغبة العريبي في التعبير عن حرية الفنان في استعمال **اللغة العامية** في أكثر أقاصيصه :

نقرأ منها مثلا : «تذكرت طفولتها ومرحها ثم صوت أبيها وهي في الخامسة عشرة من عمرها وتزويجها من شيخ كبير وطلاقها من الشيخ لانها لم تطق عشرته ثم قدومها للعاصمة مع شاب كانت تهواه واحترافها الرقص والغناء في هذا البلد وفراقها من الشاب الذي عرفت بعد أنه قصد استغلالها».

فلئن رفض أحمد عبد السلام سنة 1945 اللغة العامية لانها حسب رأيه تضيق عن المعاني الانسانية الرفيعة فان محمد العريبي لم يتبن نفس الرأي وانما مارس حريته الفنية بدون قيد وكتب بلغة عامية جمعت بين اللّطف والاختصار والانسجام مع المواضيع المطروحة.

ولعلّ أقصوصة شيري ()السرور 1 / أوت 1936) تعدّ من الاعمال الممثلة لهذه النزعة :

- **شيري**
- **أشنوه ؟**
- **حبيتك...**
- **ماركّك.**
- **ما نغنيش على روحي ؟.**

- يا سيدي
- يا للاّ
- يكبّ سعد الشيطان
- يكبّ سعد شنوّة ؟.
- قلت يكب سعد الشيطان.
- علاش ؟ آش عملّك ؟.
- آش اعملّي ؟.
- اينعم آش عملّك حتى تكبّل في سعدو ؟.
- تسالني... ؟
- لا ما نسالكش لكن آش اعملك المسكين؟.
- حرقك عليه الحليب؟.
- وأنت كلالك رزيقك ؟.
- صبعي تحرق كبيتلو سعدو.
- أيوا... على خاطر صبعك تحرق ؟.
- اينعم يا سي الشباب
- يخي هو آلي حرقهولك ؟.
- أمّاله شكون ؟.
- الكانون كي تجي تشوف الحقّ
- كيف كيف
- أماله حقّي أنا زاده نكب سعد اللّي حرقلي...
- آشكون اللّي حرقلك ؟...
- أنت
- أنا آش حرقتلك
- هذا
- البالطو
- لا... قلبي

يتواصل الحوار في هذه الاقصوصة مع فطومة الفتاة البريئة ناعما بلفظه موحيا بمعناه مغيضا بلغته ومدنّسا كل شرائع الادب والابداع في عصر كان فيه النصّ المكتوب مثقلا بقداسة الفصحى ودقة التعبير وسلامة التركيب وسموّ الدّلالة.

وقد انتبه محمد الهادي بن صالح في تعليقه السريع على هذه الاقصوصة التي يزاح فيها السّارد والاسلوب السردي والوصفي الى أن محمد العريبي أراد أن

يحرك شخصياته دون وسائط قد تشوه الاحاسيس الباطنة والرهيفة التي تبذل القصة جهدا في الطفوّ في أسلوب الكتابة القصصية عند العريبي فقد تخلّى عن السرد واستعمال ضمير الغائب الى استخدام ضمير المتكلم والى الاعتماد على الذاتية المطلقة التي اعتبرت خطوة ايجابية في تطوّر التقنية القصصية. لقد أعدمت تلك الوساطة التي يفرضها الكاتب على القارىء وبحذف الراوي كان دعم الواقع فتحركت الشخصيات بارادتها لا بارادة غيرها». (الرماد، محمد العريبي أعدها وقدم لها محمد الهادي بن صالح تونس 1986، ص 47 الهامش).

ومن تجليات الحرية الفنية ما يعترضنا كذلك من تصيّد للكلمات العامية المعبرة أو المشحونة بالدلالة وزرعها داخل النص المكتوب بالعربية الفصيحة او العربية الادبية العالمة ومن هذه الالفاظ في أقصوصة قشع روح : براكة، كريطة، الكارطي، خزانة، عزاك شويّة، كاس كروت، البطرونة، دغري، الخامة...

وتلفتنا في هذه الاقصوصة محاولة القصاص تشكيل الواقع النفسي للانسان التونسي البسيط والساذج من خلال قليل ما ينطق به من كلام مثقل بالدلالات العاطفية.

«التقت نظراتها فابتسم وابتسمت. وفي اليوم الثاني نزل البحر فوجدها تستحمّ وقد لبست ثوب استحمام أزرق وشدّت على رأسها بمنشفة تريد أن تجعلها نقابا فيأتي الموج وينزعها بلطف بعد أن يرقص نهديها اللذين كانا يبدوان من تحت الماء كمرآة انعكست فوقها أشعة الشمس فصار لها بريق يأخذ بالابصار. سبح حتى قاربها وقال :

ـ صحّة

فلم تجب فزاد :

ـ صحّة يا للاّ.

فلم تجب أيضا. فقال

ـ مسكينة طلعت بكّوشة.

فغاظها هذا فحدجته بنظرة ورمته من بين أسنانها البيضاء بـ «عزاك».

فضحك وقال : الحمد للّه اللّي تكلّمت واللّه كنت نسخايلك...

ـ آش تسخايلني ؟

ـ ما تعرفش تتكلّم

ـ زييت. Zut.

ـ يخي طلعت تتكلّم سوري وعربي الحمد للّه الحمد له.

وفي اليوم الثالث : أتمّا بيت شوقي.

هذا الحوار الساخر بين حمادي ومنجية في أقصوصة أو على الاصح في أحدوثة «قشع روّح» (السرور 1 عدد 5 سبتمبر 1936) هو حسب رأينا انتفاضة فنية لا تخلو من العنف لانه خلاص من مقاييس مرسومة في الادب والفن كان اعتمد الخطوط المستقيمة منهجا ودرعا واقيا يحول دون سطوة النقد السلفي بأسلحته الحادة المصوغة من معدن الصفوية او النقد الجديد القائم على محاربة الادب الاقليمي والمبتذل بعاميته. ومحمد العريبي في هذا الاطار كان ثائرا على ثوّار هو ثائر على محجوب بن ميلاد ومحمود المسعدي في اعتدادهما بالقضايا الجوهرية، وكم من خلط حدث بين صفتي الجوهرية والعمق في الادب وهو كذلك غير عابىء بأحمد عبدالسلام الذي يرفض الادب الضيق عن المعاني الانسانية الرفيعة ويرفض استعمال العامية المبتذلة بدلا من الفصحى ذات الرّونق والجلال الذي يقول:

«ثم أتظن أنّ العامية اذا سلّمنا لها المسرح (والقصة من باب أولى وأحرى) تكتفي به مرتعا. ألا تخاف أن تسري العدوى الى بقية فنون الادب خصوصا اذا فتحت في وجهها أبواب المتجر ولا أريد شاهدا الا تأثير الراديو في أدبنا التونسيّ منذ صار للعامة الحكم على الشاعر بادارة الابرة علامة لضجرهم أو استحسانهم انحط شعرنا وعظم فيه نصيب العامية ولكن حذار أن يفسد الادب هذا السيد الجديد العاميّ كما أفسده السيد الاول الامير وأي أديب أو أي شاعر معتزّ بأدبه وشعره يرضى أن تنفق في يوم دواوينه وكتبه ثم تستعمل في الغد للفّ السمك أو البقول والاسماك فكل أدب يرمي اذن الى استمالة العامة بالنزول الى مستوى تفكيرهم اليومي لن يكتب له طول الوجود» (المباحث 15 جوان 1945 على انه يجب ان نفرق في الادب المكتوب بالعامية بين ما يعدّ اهتمامات خاصة بالعامة وبين ما يعتبر أحاسيس انسانية صادقة لا تخلو منها أفئدة هؤلاء العامة بل هي تزدحم بها ازدحاما واذا ما أرهق محمد العريبي بعضنا بلغته العامية المتسلطة على الصفاء الفني فانه لم يعدم شأن كتاب الاربعينات اللغة العربية الانيقة والقاموس او المعجم المكتنز بفصيح الكلمات ورائق عباراتها ففي «حوار في الظلام» صبرة 1 ديسمبر 1937 يتشكل لنا لقاء رجل وامرأة في شارع مظلم يتمحضان للقاء العاطفي والفكري في حالة من الانفصال التام عن شوائب المحيط والناس والضوضاء والنور الصوت وحده في هذه القصة هو العنصر الفاعل حتى العيون لا تكاد ترى العيون. والصوت اذ يلتقي الصوت.

تستحيل اللغة مولودا غضّا قابلا للحياة وباعثا الامل في الوجود. حوار في الظلام هي اقصوصة رجل وامرأة ينتظران في الظلام قرينين وهميين فاللقاء يحدث رغم ان الكبرياء يردّه دون جدوى فبعد لعبة خفاء مستحيل تسأله:

ـ أدن مني قليلا... هكذا اني اشعر ببرد لا تضمني هكذا أوه عبثا تحاول. ابعد عني يا سيدي

ـ أذن لا تريدين ان تعرفي السرّ؟
ـ ما هو؟
ـ لا استطيع أن أبوح به لاني اخاف ان يسمعه غيرك.
ـ قله لي في أذني.
ـ ان الاذن لا تسمعه يا سيدتي.
ـ اذن كيف؟
ـ انه حديث لا يسمعه الا القلب
ـ وكيف يسمعه القلب؟
ـ عن طريق الشفاه.
ـ كيف ؟
ـ اعطني شفتيك... أعرفته الان؟
ـ اوه لقد عرفته انت ساحر لا هذه حيلة لتقبيلي.
ـ صدقيني يا سيدتي انى لا استطيع حبك الحيل.
ـ اوه. لقد طلع القمر يا سيدي وسوف تأتي.
ـ نعم اني اسمع دقات قلبها
ـ ساذهب
ـ لا امكثي. ها هي انفاسها تلفح وجهي اني احسها ها هي اقبلت
ـ كيف اقبلت وأنت تحدق في وجهي؟ أين هي؟
ـ في مرآتك يا سيدتي.
ـ لقد عرفتها قبلني

ـ تعالى يا سيدتي اني لا احب النور وبالاخص نور القصر الشاحب تعالى الى تلك الشجرة الكبيرة هناك سنجلس وسننسى نفسينا. تعالى.

ـ خذ بيدي اني لا ارى سوى عينيك دعني اضع رأسى على كتفيك سنبقى مع بعضنا كامل الليل.

ـ كامل الليل
ـ وسنجنى كثيرا
ـ كثيرا.

هذا التبدل اللغوي يحمل وظيفة نعتبرها اساسية وهي الخلاص من العقوبة.
والاندفاعية في التعبير عن العواطف الى نوع من الصنعة والحساب الرياضي فيه مما يحول الشعور الى بضاعة يمكن ان تغلف بلفائف سميكة من الورق المقوي هذا الورق المقوّي هو الرؤية البرجوازية للعلاقات العاطفية. هذه الممارسة العنيفة لحرية القص نتابعها في زوايا مختلفة من المقاربة الفنية عند محمد العريبي فهو يصف مجالس الشراب وبنات اليوم وغضب العجائز في عربات الترامواي والنهد البادي من تحت الثواب الجنويني القاتل ووصف الجوع لطعام والجوع للغرام وصف نفسه ساقيا يهش بكؤوس الكوكتيل ووصف الرقص على نغمات السوينغ والطنقو في برازافيل.

هذه الحرية كانت على ما يبدو لنا عند محمد العريبي ثورة على اجيال سابقة وراهنة وتجاوزا عنيفا لمقاييس جمدتها مصادرات النقد الصفوي السابق والراهن ودخول هذه الاحاديث القائمة على الحدث هو دخول غريب في ذاته لانه يفرض كونها راسخة الانتماء لجنس الاقصوصة وهذا الافتراض وان كان غيرذي اساس فانه يعمل على تأسيس رؤية جديدة وجريئة للفن لان هذه المواضيع الاجتماعية والفنية والنقابية ليس الا قضايا يمكن تحليلها في مقالات صحفية. وما هذا غريب فالعريبي كان من كتاب المقالات انذاك وكان يمكن له ان يلجأ اليها للتعبير عن آرائه ومواقفه. ولعلنا ملاقون بعض الانسجام بين هذه المواقف الابداعية وبين بعض النقاد المحضوضين بقراءة نصوصهم النقدية انذاك واعني احمد عبد الوهاب باكير الذي إعتنى بفن القصة من خلال الف ليلة وليلة. فهو يرى ان موضوعها الاهم في الف ليلة وليلة هو المرأة ويعتبر ان عظمة هذه الحكايات تكمن في صلتها العميقة بالشعب يقول (المباحث 31 و32 نوفمبر 1946) «ليست حكايات الف ليلة وليلة امثالا ضربت لشرح مذهب من المذاهب الفلسفية وتأييده وانما هي اقاصيص شعبية تتجلى في حياة الشعب وروحه واحلامه واوهامه. وتصور الحياة حسب ما هي عليه لا كما يجب ان تكون».

ولئن عبرت هذه الاقاصيص عن علاقة او علاقات ما بالمرأة فان هذه المرأة بقيت جليلة الشأن رغم سذاجة عواطفها وقلة الاعتداد بها داخل التصور الاجتماعي العام.

إن هذا المبحث المتواضع لم يشأ ان يعتني بالبناء القصصي او الفضاءات المكانية والزمانية فالطبيعة الانفعالية للاقاصيص غيبت حسب رأينا هاجس التشكيل النصي عند الكاتب. وضعت الناقد الشكلاني خاصة في حالة من التخلخل

المتواصل الذي يمنعه من اصدار اية رؤية مكتملة وثابتة ولكن حرمان الناقد من استعمال مقاييسه التي بها يشرح النص لم يكن ممكنا مع القارىء الذي استهام بالنص اي هيام ومنحه لذائذ خفية تكاد تكون محرمة عليه بالكلمات والمشاهد والاوصاف الحسية المثيرة.

ولعل احسن ما نختم به هذه المداخلة حول الفن القصصي عند كتاب الاربعينات من خلال احد ممثليهم هو محمد العريبي هو قول : محمد فريدغازي : ان ابداع جيل الاربعينات وهب لعالم الاجتماع وللناقد شهادات هامة عن الحيرة والتطلعات التي تجول بخاطر ناس تتجاذبهم العقيدة الاسلامية التي لم يتخلصوا منها ابدا وقيم غربية مؤسسة على العقلانية الصارمة (القصة والاقصوصة في تونس 55).

فالقصة التونسية في الاربعينات تمكنت ان تعبر عن هواجس كتلة ثقافية وكذلك اجتماعية في فترة كثرت فيها محاولات الاحتواء من كل جانب ولعل هذا الغوص في النوايا البشرية ليست الا محاولات خلاص من الاحتواء. الفكري والثقافي والسياسي والديني كان يقوم به مثقفون كادت ان تغرب بهم ثقافتهم لكنهم استطاعوا ان يربطو صلاتهم بالمجتمع وبابناء المجتمع.

حمادي الزنكري

ديسمبر 1993



«تشظّي السّرد.. تناسل الحكايات» في رواية «قمح إفريقا» لمحمّد الباردي

ظافر ناجي

لقد كان دافعنا الى اختيار رواية «قمح إفريا» كنموذج من المدوّنة السردية التونسية المعاصرة نابعا من خاصية استثنائية في الدكتور الباردي وهي جمعه بين النقد الادبي - تنظيرا ومقاربة - من جهة والكتابة الروائية من جهة اخرى (1) وهي ظاهرة نادرة لها بالضّرورة انعكاساتها التي تعلن عن نفسها - في تصوّرنا - خاصة في مستوى بناء الخطاب السّردي باعتباره الترجمة المكتوبة للقناعة الجمالية الحاصلة في الوعي النقدي حتى وان لم يصرّح المؤلّف بذلك.

أمّا تركيزنا على الجانب التقني في هذه الرواية فهو ناتج عن قناعتنا بأنّ البحث في الوظيفة الايديولوجية كثيرا ما يبعد الباحث عن الخاصية الرئيسية للرواية من حيث هي نتاج لغوي جماليّ بامتياز رغم حضور المرجعية الفكرية والخلفيّة الاجتماعيّة.

I هندسة السّرد... حكاية أم حكايات؟

ينطلق النّص بسيارة الامن وفيها شرطيّان يحرسان الشاب اليساريّ حمدي رجب ليوصلاه الى السجن، وكما يعرف دارسو الرواية فانّ «الصفحة الاولى تعطينا نسق الرواية ومنطلقها وفي حالات عديدة موضوعها» (2).

فبعد مائة وأربعين صفحة تنتهي الرواية بنفس السيارة وقد تعطّلت ووقف محرّكها ممّا سمح للبطل بالهروب قاصدا الحدود لكنّه يغيّر رأيه ويتّجه نحو احدى القرى القريبة ليلتحم بالناس الذين «خرجوا من أجل الخبزة» (3) في اشارة الى احداث الخبز التي جرت سنة اربع وثمانين وتسعمائة وألف، اي سنة واحدة قبل

الانتهاء من كتابة الرواية (صيف 1985).

اذا اعتمدنا طرفي الحكاية - البداية والنهاية - لاكتشفنا بيسر انّ كامل الاحداث جرت داخل السيارة حيث يقبع البطل، لكنّ محدوديّة المكان وضيق الزمان يؤكّدان منذ المنطلق انعدام تطوّر الوقائع بشكل منطقيّ ولا نقصد بذلك «تسلسل الكلمات ولاحتى العبارات بل نظام تسلسل الاحداث» (4)، وبالعودة الى الرواية ينكشف الامر، فالاحداث لم تقع زمن السّرد وانّما في ذاكرة البطل الذي يعود الى وقائع سابقة يطوّرها ليصل بها في النهاية الى نقطة البداية ليجسّد دائريّة النص بانغلاق الرواية من حيث انفتحت.

بين طرفي حكاية البطل تتواتر حكايات اخرى ممّا يجعل البناء العام لهذه المدوّنة السردية قائما على ما سمّاه تودوروف بشكل التّضمين (L'ENCHASSEMENT). لقد جاء كامل النص عبارة عن جملة من الحكايات تبدو مستقلّة عن بعضها شخوصا واحداثا وامكنة تنطلق متنافرة (divérgentes) لتنتهي عند نفس النقطة متلاحمة (convergentes) في ذاكرة البطل.

ومادام الامر يتعلّق بعمليّة التذكّر فالأكيد انّ للحكايات الاخرى وأبطالها الثانويين علاقة ما بحياة البطل والاّ لما كان لوجودها من معنى.

وفي هذا الصّدد سنحاول تقديم رسم بيانيّ لكيفيّة ارتباط هذه الوحدات السّردية ببعضها*:

البطل ذاهب الى السجن | ح الأب (x) ح الأمّ (x) ح علوان بوزيد (x) ح فافو اليهودي | هروب البطل

الحكايات التي تذكّرها البطل

لتوضيح هذا الرّسم وجب علينا تقديم جملة من الملاحظات المنهجية الاولية:

* في الرسم البياني رمزنا الى مصطلح الحكاية بالحرف «ح»، أمّا الرمز (x) فقد أردنا به حكايات البطل نفسه وهي تتخلّل كلّ الحكايات الفرعيّة.

نشير أوّلا إلى كون هذه الحكايات الخمس ليست الوحيدة في الرواية اذ يوجد مثل عددها او اكثر ممّا تعلّق بشخصيّات اخرى، لكنّنا ركّزنا على ماذكرنا لاتّساع المساحة السرديّة التي شغلتها وكذلك باعتبار تأثيرها في تنمية شخصية البطل وتطوير احداث حياته ايضا.

ويجدر بنا كذلك ان نذكر انّ البطل حين تتداعى ذاكرته لا يسرد بالضرورة ما كان شاهدا عليه او الاحداث التي عايشها بل انّه يعمد ايضا ـ الى جانب ذلك ـ الى تذكّر ما رواه له الاخرون عن حيواتهم او حيوات غيرهم.

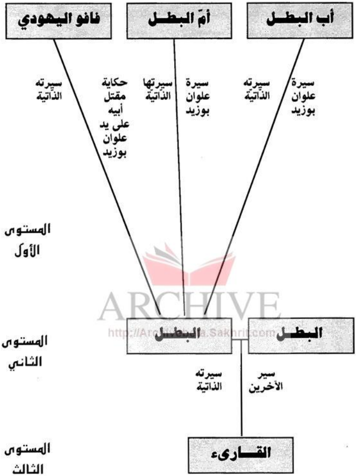
أمّا الملاحظة الاخيرة فتخصّ عدم الاستقلالية البنائية للحكايات الفرعيّة اذ انّها لم ترد مستقلّة عن بعضها بل كثيرا ما تداخلت او تشارك الرّواة في سردها.

لقد خيّرنا ايراد هذه الملاحظات بشكل مقتضب في محاولة منّا للاقتراب من عمق اللعبة السردية في رواية «قمح إفريقيا» وطرح المشاكل المتعلقة بها حتّى نجيب عليها في النقاط التالية:

II مصادر الحكي.. راو أو رواة؟

لو عدنا الى مسألة كيفيّة وصول هذه الحكايات المتعدّدة الى القارىء لقلنا بكلّ بساطة انّ البطل حمدي رجب ـ وهو يكلّم ذاته في طريقه الى السجن ـ هو الرواي المبشار لها فالمونولوج تحوّل من حوار باطني الى حديث معلن فكأنّنا بالذاكرة تنفلق لتكشف عمّا اعتمل داخلها فتحوّله الى شريط مصوّر يتدافع امامنا بشكل منظّم احيانا وفاقدا للنسقية في احيان كثيرة وكأنّ هذه الفوضى تعبير على الفوضى النفسية التي يعاني منها البطل في مأزقه وهو فاقد لحريّته.

«تصوّر الآن الوضع الذي أنت فيه» (5)، كذا تنطلق الرواية بالبطل يكلّم ذاته ليذكّرها بماضيها ويستحضر في نفس الوقت حكايات الشخصيات الاخرى التي روتها له هي بنفسها كما سنوضّح في الرسم التالي:


أب البطـل
أمّ البطـل
فافو اليهودي
سيرة علوان بوزيد
سيرته الذاتية
سيرة علوان بوزيد
سيرتها الذاتية
حكاية مقتل أبيه على يد علوان بوزيد
سيرته الذاتية
المستوى الأول
البطـل
البطـل
المستوى الثاني
سير الآخرين
سيرته الذاتية
القـارىء
المستوى الثالث

لقد التجأنا الى الرسم السابق حتى نفكّك السند والمتن الشيء الذي سيسهّل علينا عملية رصد مستويات السرد ومن ثمّة الوصول الى دلالاتها.

أ) المستوى الأول :

الشخصيات الراوية الثلاث تختلف في تجاربها بحكم استقلالها عن بعضها جسديا ونفسيا فكل منها تحكي سيرتها الذاتية للبطل ولكنها رغم ذلك تجتمع في أن كلاً منها روى سيرة علوان بوزيد من وجهة نظره. وسيرة علوان بوزيد رويت بطريقة مفكّكة لكنّها تتكامل لتقدّم صورا عديدة لنفس الشخصية مما يساهم في توضيح معالمها ويسمّى تودوروف هذه التقنية السردية بالرؤية المجمّعة (Vision Stéréoscopique) حيث يتابع القارىء «نفس الحدث مرويًا من قبل شخصيات متعدّدة» (6)، واستغلال هذه التقنية بالذات يؤكد لدينا أهمية سيرة بوزيد رغم كونها سردا من الدرجة الثانية (7) لا تتعلق مباشرة بحكاية البطل حمدي رجب.

ب) المستوى الثاني :

لقد استوعب البطل هذه الحكايات قبل ايقافه باعتباره «متقبّلا فقط ثمّ تحوّل الى «باثّ ومتقبّل» في نفس الوقت وهو يكلّم نفسه» أنت الآن في السيارة والسيارة تهتزّ بك على هذه الطريق الوعرة» (3) وفي أثناء هذا المونولوج يتذكّر البطل حكايته هو أيضا وهنا نصل الى المستوى الثالث والأخير :

ج) المستوى الثالث :

لقد انطلقت كل حكاية على لسان راويها الذي عاشها (الأب، الأمّ، فافو) مع اضافة حكاية علوان بوزيد على لسان كلّ منهم، واجتمعت هذه الحكايات في وجدان البطل قبل أن تخزّنها الذاكرة ثم تعيدها على صاحبها مضيفة إليها سيرته الذاتية فتصل الحكايات الى القارىء أخيرا مجمّعة متعدّدة بل وحتى مشوّشة متداخلة. ويمكننا ترجمة هذه المستويات الى رسم مبسّط كالآتي :



لقد أباح المؤلّف لكل شخصياته أن تروي حكاياتها أما الراوي الفعليّ الذي يمسك بكلّ هذه الخيوط الحكائية فشبح عليم فضح ما رواه البطل لنفسه وهو ما يقابل «الرؤية من خلف» (9) في تصنيف أنواع السارد. وفي هذا الصنف يكون الراوي عارفا بالشخصيات أكثر حتى مما تعرفه هي عن نفسها وهو أكثر الأصناف كلاسيكية في جنس الرواية.

بعد كلّ ما رأينا من تقنيات سرديّة استعملها د. محمد الباردي في روايته «قمح افريقا» نجد أنفسنا الآن في مواجهة سؤال بنيوي دلاليّ في نفس الوقت ظللنا الى الآن ساكتين عنه:

لماذا اجتمعت كلّ هذه الحكايات في ذاكرة البطل بالذات ؟

III ـ بوح البنية بسرّ الدلالة... سيرة فرد أم تاريخ جماعة ؟

لن نعود الى كلّ الحكايات التي تضمّنتها الرواية بل سنقتصر على أهمها وذلك بدافع البحث عن نقاط مشتركة أو علاقات تكامل بينها.(وللوصول الى هذا الهدف سنسعى الى تخليص هذه. الحكايات بشكل مختزل يتوقف عند حدود وظائفها الرئيسية «التي تتوافق ووظيفة العمل» (10) حتى نتمكّن من ضبط أوجه العلاقات الهيكليّة وما يتولّد عنها من دلالات.

1) **تفصيل الحكايات** :

أ) **حكاية الأب** : يمكن اختصارها بالعودة اليه في فترة شبابه حين كان ينتقل الى منطقة «افريقا» ليحرث الأرض. هناك تعرّف على «السبنيورية» وأحبّها، لكنّ صعلوكا خطفها الى قسنطينة بالجزائر فظلّ الأب يبحث عنها، ولمّا وجدها لم تدم فرحته اذا لقيها في اليوم التالي «أمام باب الدكان ذبيحة» .(11).

جرت هذه الأحداث ابّان الحرب العالمية الثانية، وانطلاقا من نتائجها وجد نفسه مع علوان بوزيد يناضلان ضدّ الاستعمار، وفي نفس تلك الفترة تزوّج من أمّ البطل التي هربت معه الى الجبل حيث كان الفدائيون. ومع قرار تقسيم فلسطين سنة 1947 وقعت مذبحة لليهود الذين كانوا مستقرّين بجهة «الأعراض»*. وبسبب ذلك يجد الأب نفسها مسجونا متهما بذبح اليهود رغم رفضه لهذا الشكل العنيف من النضال.

ب) **حكاية علوان بوزيد** : كان صديقا للأب نظّم الفدائيين وخطّط لذبح اليهود وحرّض العمال في الميناء. سجن ونفي الى فرنسا وهناك تعرّف على

«سوزان» التي دافعت معه على حقوق العرب وكانت «تلعن الاستعمار والفاشيين والنازيين» (12) فأحبّها.

لكنّ هذه العلاقة انتهت بمأساة فعلى اثر سماعه لطلق ناريّ خرج علوان ليستطلع الأمر فوجد «سوزان في دمها» (13).

ج) **حكاية فافو** : يهودي تونسي مات أبوه في مذبحة اليهود التي نظمها علوان بوزيد فتشرّدت عائلته وحالفه شيء من حظّ فأثرى وذهب الى «أورشليم» (القدس) وراء زوجته ليفتح حانة هناك نزولا تحت رغبتها فقد كانت تريد تمويل الدولة الصهيونية وخدمتها.

وهناك يقتل الحاكم العسكري بنت فافو لأنها يهودية شرقية تدافع عن العرب، فتنقلب حياة فافو الى جحيم ويعود الى تونس فيستقرّ بالعاصمة يسكر متذكرا المدينة التي ولد فيها رغم أنّ أباه ذبح فيها.

وتنتهي حكايته وقد «ذبح نفسه من المعصم» 14) منتحرا بعد أن قرأ رسائلا تحمل أخبار عائلته.

د) **حكاية البطل** : يولد حمدي رجب في عائلة فقيرة ويواصل دراسته رغم الظروف المحيطة به. وفي الجامعة يصبح طالبا يساريًا مناضلا من أجل العدالة الاجتماعية رافضا لتجربة التعاضد التي كانت عائلته احدى ضحاياه باعتبار أبيه فلاحا صغيرا.

وكنتيجة لتلك التجربة يجد البطل نفسه مسجونا أو مطاردا.

ورغم كثرة محاولات شراء ذمّته فقد رفض ذلك، ووجد نفسه في آخر الأمر متورّطا في مقتل صديقه اليهودي «فافو» الذي انتحر فيهرب البطل من سيارة الشرطة ناويا الهروب من البلاد لكنه يعود الى حيث الناس فيلتحم بهم مجددا.

وبالتوازي مع تجربته السياسية يعيش البطل الاحباط العاطفي مع حبّه الأول «بنت التاجر» ثمّ مع «حبيبة» بنت خاله، لكنّ الرواية تنتهي متفائلة حيث التقى البطل بـ «حياة» التي ظلّت ثابتة على مواقفها رغم تجربتها الفاشلة هي أيضا.

2) العلاقات بين الحكايات :

بعدما عرضناه في مستوى الحكاية (الخبر) يمكننا أن نلاحظ بوضوح العلاقات القائمة بين الحكايات رغم تباعدها في الزمان والمكان ورغم اختلاف أبطالها.

أ) التشابه البنيويّ : لقد قامت حكايات كلّ من علوان بوزيد والأب والبطل على أسس قارّة متشابهة فكلّ منها تختزل في نفس الوقت قصّة حبّ محبط وتجربة سياسية مريرة. وانطلاقا من هذا التشابه يمكننا القول بأنّ الحكايات لم تكن غير

اعادة انتاج لنفس البناء رغم اختلاف «السيناريوهات فكأننا أمام تجسيد لقولة الشاعر السوفياتي «رسول حمزاتوف» : أمران يستحقان الصراع من أجلهما: «امرأة حلوة أو وطن جميل... أما ما بقي فعراك ديكة...».

وترتبط الحكايات ببعضها أزواجا أو أثلاثا أو أكثر فتتواصل فيما بينها وتتشابه حتى تشتبه الأمور على القارىء وهو يقرأ حكايات تتناسل فيما بينها لتعيد انتاج ذواتها ولو بشكل مشوّه كما سنبيّن الآن :

أب البطل سجن بسبب أب اليهودي فافو

البطل سجن بسبب اليهودي فافو

— كلاهما سجن دون مسؤوليّة

علوان أحبّ سوزان فماتت برصاصة

الأب أحبّ السبنيورية فذبحت

البطل أحبّ بنت التاجر فهربت منه

— الحبّ الضائع

علوان بوزيد

الأب

البطل

— نضال ضدّ الفقر والظلم

لقد أشرنا في قسم سابق من هذه الدراسة إلى أهمية شخصيتي حمدي رجب وعلوان بوزيد، الأول نظرا الى كونه بطل الرواية والثاني انطلاقا من تواتر رواية أخباره على لسان بقية الشخصيات.

وهنا نكتشف العلاقة فالبطل ظلّ يتذكّر كلّ ما قيل له عن علوان لأنه يشعر أنّ حياته ليست سوى اعادة لحياة علوان بوزيد فيشعر بالتماهي معه «أنا علوان بوزيد» (15) ثمّ يحسّ بتفاهته في هذا التشابه المرضيّ بينهما فيتوق الى الانفصال «أنا لست علوان بوزيد» (16). بين البطل وعلوان بوزيد وجوه شبه عديدة

لكن يفصل بينهما أيضا تاريخ. جيل فقط بينهما، لكنه كاف ليتغيّر الاطار فتنقلب المفاهيم والقيم.

ب) التواصل التاريخي : لو أعدنا ترتيب الشخصيات وحكاياتها بحسب التواريخ التي ظهرت فيها لوجدنا أن الرواية دارت بين فترة الحرب العالمية الثانية وسنة 1984.

هذا الحيّز الزمني يمسح تقريبا أربعين سنة تمسّ فترتين مختلفتين من تاريخ تونس (الفضاء العامّ للرواية) وكلّ فترة مرتبطة بمجوعة من الشخصيات سنتخذ منها نموذجين :

* **علوان بوزيد** : ناضل ضدّ الفرنسيين منذ فهم ما حوله، وضدّ الألمان سنوات الحرب العالمية الثانية، وذبح اليهود متصوّرا أنه يساهم في التعبير عن رفض قرار تقسيم فلسطين (1947) ورفض اعطاء سلاحه بعد معاهدة الاستقلال (1956).

* **البطل** : حين شبّ في الستينات وجد نفسه طالبا مناضلا من أجل العدالة الاجتماعية، في السبعينات انخرط في الحركة النقابية العمالية وانتهت الرواية به عائدا الى احدى القرى كي يشارك الناس في مظاهراتهم من «أجل الخبزة» (17).

وهكذا يجد البطل نفسه مواصلا خطى علوان بوزيد في الدفاع عن الوطن والفقراء...

كلّ منهما قام بدوره في فترته وستبقى الانسانية تلهث، تلهث، تلهب...» (18).

وهكذا نكون قد أتينا على أهمّ مظاهر القصّ في الرواية، وان كان لابدّ أن نعود من حيث انطلقنا فنغلق دائرة هذه الدراسة لقلنا أنّ الوظيفة النقدية والأكاديمية لدى د. محمد الباردي قد أثّرت بشكل جليّ في تقنيات السرد في رواية «قمح افريقيا» من حيث تنويع درجات الحكاية وتداخل أنواع الرؤى السردية واختلاف هياكل الحكايات الفرعية لتبئير الحكاية الأصل.

لكن ورغم كل هذه التقنيات الحديثة فقد حافظت روايته على موضوعات كلاسيكية فكانت هذه الرواية نموذجا تونسيا لحداثة الخطاب وكلاسيكية الخبر.

ظافر ناجي

المراجع :

1) آثار الدكتور محمد الباردي في الرواية :

ـ الملاح والسفينة،

ـ مدينة الشموس الدافئة ـ (طبعتين)،

ـ قمح افريقا ـ دار الحوار ـ سوريا ـ 1992 طبعة ثانية،

ـ على نار هادئة (قيد الطبع)،

في النقد :

ـ شخص المثقف في الرواية العربية المعاصر ـ الدار التونسية للنشر 1993،

ـ حنّا مينة روائي الكفاح والفرح ـ دار الآداب ـ بيروت 1993،

ـ الرواية العربية والحداثة ـ ج. 1 ـ دار الحوار سوريا 1993.

2) Roland Bourneuf et Réal oeuillet "L'univers du Roman" / P.U.F / Paris 1972 p.45

3) قمح افريقيا، ص. 144

4) ميشال بوتور /= بحوث في الرواية الجديدة / ترجمة فريد انطنيوس/ منشورات عويدات ـ بيروت 1982.

5) قمع افريقا ص. 5

6) T. Todorov - les catégories du Récit / communication 5n.8 Ed. point 1966 p.148

7) Voir G. Genette /Figures III/ Le Seuil - 1972 - p.71 - p. 144

في هذا المجال يقسّم جينات السرد الى درجتين: الأولى وهي ما تعلّق بالبطل، والثانية ما تعلّق بالشخصيات الثانوية.

8) قمح افريقا ـ ص. 139

9) T. Todorov/ Les catégories du Récit p. 147

10) رولان بارط/ النقد البنيوي للحكاية / ترجمة أنطون أبوزيد/ منشورات عويدات ـ بيروت /1988 ص. 107

11) قمح افريقا ص. 40

12) قمح افريقا ص. 54

13) قمح افريقا ص. 55

14) قمح افريقا ص. 136

15) قمح افريقا ص. 106

16) قمح افريقا ص. 142

17) قمح افريقا ص. 144

18) قمح افريقا ص. 144

من مظاهر التجديد في رواية فرج الحوار «المؤامرة»

البشير الوسلاتي

1 - تمهيد :

إذا كان الادب الذي يتضمّن درجات تعبير متعدّدة يستقطب اهتمام النقاد، فإنّ رواية فرج الحوار، الموسومة «بالمؤامرة»[1] تعدّ من جنس الكتابة الابداعية الحافز على القراءة والتأويل لخصوصيات فنية تميزت بها: ويتجلى هذا التفرد بصفة ملحوظة، عند مقارنتها بروايتيه السابقتين من جهة[2] وقياسا بتصور الرواية النظري من جهة اخرى، ذلك ان الكتابة الروائية، تسعى دوما الى التجديد، وتطمح إلى الاضافة والتنوّع هكذا كانت مسيرتها في منشئها بالغرب، وكذا شأنها لدى الروائيين في الادب العربي الحديث[3].

ولنقرر، بادىء ذي بدء، أننا الفينا فرج الحوار في رواية المؤامرة، مصرا، منذ العقبات التمهيدية، على المضي في نهج من الكتابة جديد، يروم بواسطته تجاوز طابعه القصصي السابق المتسم أساسا بالتجريد وتعقد المعنى. ولاريب ان هذا المنحى التجريدي، إذا توفّر عليه النص الروائي بكثافة يؤدي الى تقلص اهتمام القارىء وانخفاض «جمالية التقبل». ويجعل النص مرتبطا بفئة محدودة من القراء، قادرة على فك رموزه.

لقد بدا لنا كاتب المؤامرة مسكونا بهاجس التجاوز، مدفوعا إليه دفعا لمسنا حضوره بدءا من العتبات التي مهدت لمتن الرواية، [4] ولا سيما نص التصدير. وقد تمثل في تلك القولة الضاربة في القدم من حيث إطارها التاريخي - إذ تعود إلى القرن السادس الهجري - الزاخرة بالمعاني الانسانية الخالدة من حيث المفهوم الحضاري - إذ أن محتواها يصلح لكلّ عصر - إنّها قولة العماد الاصفهاني المتوفّى سنة 597 هـ : «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه الا قال في غده : لو

غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان افضل، ولو ترك هذا لكان اجمل، وهذا من اعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر» (ص7).

ولئن استمد فرج الحوار نصّ التصدير من الادب القديم، فلا شك انه يجوز توظيف مضمونه في هذا السياق من الابداع الفني المتجدد، بل إننا نتبيّن من خلاله «التزاما» بالتجاوز والاختراع والاتكاء على النفس في التأليف الروائي - وتبعا لذلك، تكتسي الكتابة في هذا الجنس الادبي قيمتها في التحول الدائم - وقد لا نجانب الحقيقة إذا اعتبرنا هذا الهاجس دليلا على البحث عن استنباط اتجاه في الفن الروائي يكون مخصوصا بالادب العربي دون ان يجعل من الادب الغربي - ذاك الذي نبع منه هذا الفن - مثالا يحتذى في جميع الحالات ونموذجا فريدا قد يتبع ولعلّ هذه النزعة التجديدية، بديهية الان ما دام الادب العربي الحديث قد تجاوز - بمسافة زمنية واضحة - مرحلة الريادة والنقل أو «رواية النهضة» وما تبعها من جيل ثان وثالث[5] . لذلك، إنه بإمكاننا أن ندرج رواية «المؤامرة» ضمن المؤلفات العربية التي حرص اصحابها على إرساء مبدأي الاضافة والخصوصية في مسار الادب الروائي.

وسنحرص على إجلاء أهم مظاهر الجدة داخل متن «المؤامرة»، ولا سيما تلك المتعلقة بتعدد المواضيع والرواة وتقطع السرد والانزياح بمفاهيم الوصف والاشياء والبطولة، مبتدئين بإبراز مواطن الطرافة في نص «التفويض» وفي بناء الرواية وتصنيفها، ناحين منحى شكلانيا في الغالب.

2 ـ نصّ التفويض :

المؤامرة «رواية في خطيئة وثلاثة اجزاء وبؤرة لصاحبها نور الدين جابالله وبتفويض منه كتب بعض اجزائها فرج الحوار» (ص 5).

استهل الكاتب نصه، بهذا القول وقد ابرزه بإفراده في صفحة واحدة هي الصفحة الخامسة، وبوضعه في شكل مستطيل ولئن احتوت هذه الفقرة على إشارة إلى أجزاء الرواية، فإن ما يلفت الانتباه هو هذا «التفويض» الذي صرح به الكاتب فهو بالرغم من انه منشىء النص ومؤلفه، لم يسند هذه الرواية إلى نفسه بل لكأنه تنصل من ذلك حين اسندها الى صاحبها نورالدين جابالله مفوض الكتابة. وإذا علمنا ان نور الدين جابا لله ليس سوى شخصية قصصية داخل احداث الرواية بل

هو أبرز شخصية فيها، جاز القول إن نصّ التفويض يختزل تصورا ما حول مفهوم التأليف الروائي، أو يلمح - بكيفية خفية - إلى وعي المؤلف النظري بضرورة الفصل بين الكاتب والراوي، ذلك ان السرد القصصي ينقلنا من عالم واقعي معيش إلى عالم متخيل وهمي[6].

ولا مناص من الاقرار بأن الوعي بهذا الفصل - أي التباعد القائم بين الكاتب والسارد -. يقترن بأبعاد فنية وبقيم جمالية تحيلنا على قضية الرؤية أو النظرة إلى العالم : واستنادا إلى هذا المعطى لم تعد رواية المؤامرة ملكا لصاحبها الذي أنشأها واستغرق في سياغتها ما يناهز العامين[7] بل أ ضحت ملكا للشخصيات القصصية التي تتشابك علاقاتها في غضون النسيج السردي المتخيل مكونة واقعا خاصا بها[8]. ولئن بدا هذا الجانب غير مستحدث - لان وجهات النظر اصبحت الان من وجوه القص المعهودة لدى الروائيين والنقاد - فالمستطرف في هذه الرواية هو التعبير عن هذه الظاهرة الفنية بواسطة نص نظري سبق المتن، ورد بمثابة علامة دالة على ادراك هذا المنحى القصصي إدراكا مجردا وإشعار القارىء به منذ البداية.

ويجوز أن ندرج - ضمن مواطن الجدة - اعتماد المؤلف نموذجين من المقدمات فبينما وردت المقدمة الاولى من إنشاء الكاتب، تولى السارد الاعتناء بوضع المقدمة الثانية، موردا فيها مجموعة مختارة من الشخصيات القصصية التي تعامل معها في خضم الاحداث مع تركيزه على ابرز الملامح التي اتسمت بها تلك الشخصيات في كثير من الاختزال المشوق، ونلحظ في المقدمتين نقلة فجئية من الواقعي التاريخي إلى الفني المتخيل عند المقارنة بين تاريخ المقدمة الاولى - وقد صيغ صياغة واضحة لا لبس فيها: حمام سوسة في 1992/04/24 - وتاريخ المقدمة الثانية - وقد ابتعد عن مثل هذا التدقيق : تونس جانفي ...199، دون تحديد السنة -

3 - بناء الرواية ومحاولة في التصنيف :

تعد المؤامرة رواية ذات حجم كبير (341 صفحة). وقد امتدت صفحاتها بموجب تمطيط السرد والتذكر والانتقال من فضاء الى اخر، وفق القول اللغوي والتقنيات المبدعة التي اختارها المؤلف وشكل بها عالمه المتخيل.

ومن الجلي أن هيكل الرواية - في نصها المغلق الذي وردت عليه - يثير اهتمام القارىء من جهة التبويب والتجزئة والترقيم : فالمؤامرة تحتوي على ثلاثة اجزاء تتضمن بدورها اقساما صغرى يجوز إثباتها كالاتي :

جدول في توزيع متن الرواية

الجزء	عنوانه	اقامه	الصفحات
الجزء الاول	الفضيحة	1 ـ التعلة 2. الوقيعة 3 ـ التحقيق	من ص 33 الى ص 43 من ص 44 الى ص 73 من ص 74 الى ص 86
الجزء الثاني	الدتر	عام ...197 عام...198	من ص 88 الى ص 239 من ص 171 الى ص 217
الجزء الثالث	كتاب الاعترافات	كتاب الغيرة كتاب الانعتاق كتاب الموغد	من ص 221 الى ص 239 من ص 240 الى ص 269 من ص 270 الى ص 327
البؤرة	لا شيء		من ص 328 الى ص 341

استنادا الى هذا التوزيع في الجدول، نلاحظ أن القص في الرواية استهل بما يمكن ان يدرج في باب النهايات، فالراوي انطلق من إثبات النتائج، ثم اهتم بتوضيح الاسباب. ومن ثمة نتبيّن أن الحدث الذي حصل ليس مجرد حادثة عابرة، بل هو من صميم البناء الفني المرتبط بكيفية تشكيل النسيج السردي. وقد تجسم هذا الامر في موت سناء عبد الباقي، إحدى الشخصيات الاساسية في الرواية، ولا أدل على ذلك من كونها تصدرت القسم الخاص بتقديم الشخصيات حسب تصور السارد، ويرجع سبب موتها إلى حادث مرور في الطريق العام أمام أحد المقاهي في شارع ما من شوارع العاصمة.

ثم شرع في التحقيق، فبرزت منذ الصفحة الاولى ـ شخصية الضابط محسن عبد الباقي ـ ولا قرابة بينه وبين سناء رغم تماثل اللقب ـ ووفقا لهذه الطريقة في استهلال القص، بدا السرد وثيق الصلة بصنف الرواية البوليسية التي تتطلب شروطا من اهمها حدوث جريمة قتل تعقبها استجوابات وتحقيقات كانت في البداية جماعية شملت الشهود والحاضرين من رواد المقهى وسرعان ما تحولت إلى استجوابات فردية استغرقت مجمل صفحات الجزء الاول من الرواية وتخللت

اجزاءها في مواطن مختلفة حتى منتهاها، بل من الملاحظ ان الجزء الموسوم بالبؤرة، ـ وهو خاتمة الرواية ـ قد بدا شبيها ببداية القول فيها من جهة الكتابة الاستجوابية، فقد الفينا الضابط في هذا الجزء الاخير يمعن في السؤال، ويتعقب الشخصية المتهمة ـ سناء المايل في هذا السياق ـ تعقبا مفرطا إلى حد اقتحام المكان[10] والمضايقة اللفظية والجسدية... متحولا من مفتش عن الجاني إلى راغب في ممارسة الجنس مخاطر متهالك[11]. وفضلا عن هذا الطابع الجرائمي في بداية الرواية وفي نهايتها، حري بنا أن نضيف إليه مقوما اخر قريبا منه، وهو هالة من الغموض المحير والتعقيد المشوق حفّت بموت سناء عبد الباقي في مستهل القص : قال الضابط : «شيء ما في هذه القضية التافهة يبدو غامضا ومبهما مريبا» (ص 35). وما من شك في ان هذا الجانب يتلاءم مع طبيعة السرد البوليسي كما أن التركيز على هذا الطابع قد انتج تنويعا في وظائف شخصية السارد حين الفيناها ـ على امتداد الجزء الاول الموسوم بالفضيحة ـ تتقمص دور المحقق وتنجز ـ عبر صفحات متتالية ـ وظيفة هي في الاصل موكولة إلى ضابط التفتيش الرسمي، محسن عبد الباقي، ولئن فسر هذا البحث السارد عن إزاحة اتهامات فاضحة الصقت بسناء عبد الباقي، فإننا نستخلص من اجزاء السرد هذه تواتر نمط الرواية البوليسية. والامعان فيه على غير لسان واحد... ولو لا الجزءان الموسومان «بالدفتر»، و«كتاب الاعترافات»، وما تخللهما من احداث تمحورت حول السياسة والجنس خاصة، لجاز لنا تنزيل المؤامرة ضمن رواية الجريمة ذات التوجه الواضح المألوف.

والملاحظ في هذا الصدد ان المؤامرة رواية تستعصي على التصنيف لاعتماد صاحبها ضربا من التنويع في الخطاب السرّدي يحيل حينا على الواقعية التاريخية، إذ بدت بعض الاحداث مؤرخة احيانا فترة مربكة دامية عرفها المجتمع التونسي، فقد قال الراوي : «... كان هنا يوم الحادث، جاء متأخرا وبعد حوالي ربع ساعة انفجر الشارع ولعلع الرصاص، ثم داهموا المقهى فأختفى عمر وراء... الطوار وقتل من الرواد اثنان حاولا الهرب...» (ص186) كذلك اضاف : «كان كل شيء هادئا وعاديا. في الثالثة تقريبا امتلا الشارع بافواج غفيرة من الخلق.. رجال ونساء واطفال وشبان ولافتات واصوات صاخبة الخبز... بالدم بالروح.. الحرية... لا... لا...» الخ (ص199). وقد يحيل التنويع حينا اخر على الرواية الغرائبية. وتجلى هذا الجانب فيما تعمده الراوي من تعمية في مستوى المكان خاصة مكان وقوع الحادث الذي تعرضت إليه سناء عبد الباقي، وفي جملة الاحداث التي تمت في

الحارة حيث تحولت الشخصيات فيها إلى اشباح والمكان إلى انقاض، إضافة إلى موكب الجنازة الذي اعترض الراوي في اعماق الليل كما وصفت الحارة بانها «مظلمة»، «عجيبة»... (الصفحة 74 وما بعدها). ثم ينقلنا حينا ثالثا إلى جنس من الكتابة تتكفىء الرواية فيه على ذاتها بالنقد والتقويم ومسألة التجارب الروائية السابقة. فقد جاء في المتن قوله «ويدعي خالد في فورة حماسه ان الرواية المشرقية قيد ثقيل...»، أو قوله أيضا «لان الغرائبية مدرسة أدبية تنبذ كل طرق القص التقليدية والموضوع فيها ثانوي ويكاد يكون تافها...» (ص91).

وما من شك في ان خاصية التنويع هذه التي اتسم بها الخطاب السردي تساهم في إحداث جمالية التقبل حين تتنقل بالقارىء من نمط خطابي إلى نمط خطابي جديد (Nouvelle Catégorie discursive) بل إن النص ينعتق تارة من جنسه الادبي النثري ليلج عالم الشعر[12]. حتى لكأن الروائي يدعم انفتاح الكتابة الروائية على الاجناس الادبية الاخرى، ويقول بإمكان تداخل النصوص تداخلا صريحا يدرك بمجرد قراءة بصرية.

وإننا نستخلص مما سبق إثباته أن اختيار الكاتب نمط الرواية البوليسية لا يبدو منتشرا على كامل النص الروائي، بل يظل منسربا في اعطاف اصناف اخرى من الكتابة القصصية، هذا بالرغم من انه كان اكثر الانماط بروزا في المؤامرة، فضلا عن أنها تزخر بعبارات من سجل الاستجواب البوليسي والتحقيقات في المحاكم[13]... مثل «وقيعة» و«التحقيق» و«الدفتر» و«الاعترافات» و«المحضر» و«الجاني» و«الجريمة»، لذلك يبدو هذا الشكل بمثابة الوعاء الفني إن جاز القول، استند إليه الكاتب سعيا إلى تحقيق وظيفة تأثيرية جاذبة.. ولا يخفى أن هذا البناء شكل توخاه كبار الروائيين واستطاعوا به ان يحققوا لرواياتهم نجاحا مشهودا[14]، وليس لهم من غاية منشودة سوى تحريك المتقبل وتصعيد إثارته.. وإننا لنجد الطابع البوليسي حاضرا في «الموت والبحر والجرذ»، لكننا نزعم أن الاثارة في هذه الرواية تضاءلت درجتها لنزوع الكاتب نحو تقليص الحدث والاهتمام باللغة في حد ذاتها.. بيد اننا الفيناه في «المؤامرة» ينتهج طريقة اخرى اعطى فيها للحديث قيمة هامة فكان حاضرا حضور اللغة في جماليتها الادبية وبعدها الفني العميق ومن ثمة بدت هذه الرواية اشد اثارة من سابقتها، إذأصبحت الكتابة فيها تعنى بالمتقبل عناية بالغة وتبحث عن توسيع دائرة التلقي.

ولا شك أن فصول الرواية المثبتة في الجدول السابق قد شكلت بطريقة فنية، جمعت بين عنصر التداخل والتشابك وتعدد الانسجة السردية، وعنصر المحافظة

على خيط قصصي جامع يشد انتباه القارىء منذ الشروع في القص حتى نهايته.. وقد يبدو هذا المسار السردي[15] دائريا أحيانا، من خلال الابتداء بحادث الموت، موت سناء ثم إنهاء القص بحادث الموت، موت الضابط، وقد يتفرع هذا المسار ما بين الابتداء والانتهاء إلى فضاءات مختلفة متشعبة لكنه، إذ يتردد بين هذا المنهج وذاك، يمعن في نمط التأليف الروائي المستحدث القائم على خاصية التعدد، تعدد الاحداث والازمنة والامكنة وتقلص مفهوم البطل الذي كان ينحصر في الشخص الواحد، وتغير وظائف الوصف والاشياء والتقبل. وهذا ما سنحرص على ابرازه في الجزء الموالي من هذه الدراسة.

4 ـ تعدد المواضيع وتداخل السرد :

ليس من السهل أن نحدد الموضوع الرئيسي الذي تطرقت إليه رواية المؤامرة، نظرا إلى كثرة القضايا التي عالجتها في سياق من السرد متسع متشعب. ولئن بدا موضوع الجنس حاضرا بصفة مكثفة جلية من خلال الحجم المخصص له، ومن خلال طريقة التوزيع ـ اي المراوحة بين قطع الحديث عن الجنس ثم الرجوع اليه...[16]، فإننا الفينا شخصيات الرواية تتطارح مسائل السياسة والدين، وتحرر المرأة... وتتجادل في قضايا أدبية تخص الشعر الحر، والكتابة القصصية اساسا.

وفي خضم الاساليب التي توخاها الكاتب للتعبير عن الاغراض تعبيرا فنيا، تبين لنا استعماله الرمز في كثير من مواطن القص سواء ما تعلق منها بالافعال او الشخصيات، ولا سيما حين اختزل في شخصية الاب حالة المجتمع باكمله، فجعله يشكو من امراض مجازية هي «التلوث» تارة، و«الاضطهاد» تارة اخرى و«الحصار» تارة ثالثة[17] قال الراوي عن ابيه : «وبسرعة، انحدر بصره للمغيب، فلم يعد يرى شيئا. وتفاقم جزعه وخوفه فكان لا يكف ابدا عن الشكوى وتحامل على التلوث بإصرار عجيب...» (ص125)، وفي لحظات احتضاره، خاطب الاب زوجته قائلا : «متى ينتهي الحصاريا امرأة؟ لقد سئمت هذا الحصار» (ص166).

ولئن احالتنا مسألة تعدد المواضيع على قضية الاغراض والمضامين وتأكد لدينا ان الرواية اتجهت في هذا المسار وجهة الادانة الواضحة لمرحلتي السبعينات واواسط الثمانينات من تاريخ المجتمع التونسي، فإن هذا التعدد ظهر لصيق الاقتران بحوافز شكلية بررت حضوره وانتشاره على امتداد الرواية كلها. ذلك ان الفضاء القصصي الذي اختاره المؤلف، اكد هذا التعدد فقد بدت العلاقة تلازمية بين تعدد الشخصيات والرواية والامكنة والازمنة من جهة، وتعدد المواضيع من جهة

اخرى فكلما انتقل السرد من فضاء قصصي إلى اخر، اذن بإمكان التحول في مستوى المضامين.

أ ـ السرد المكرر :

لم تركز رواية المؤامرة على حدث واحد، أو على عدد محدود من الاحداث المنظمة في خط متسلسل متصاعد، بل اعتمدت التشتت والتنويع في الخبر خاصية من خاصياتها الجمالية.. ومن ثمة، شكل تعدد الحدث صعوبة لدى المتقبل الذي يحتاج الى ان يبذل جهدا في لمّ ما تناثر من جهة، وفي اعادة ترتيبه من جهة ثانية. ولا شك ان هذا النهج اصبح الان من اظهر ملامح الرواية الجديدة القائمة على إدماج القارىء في عملية التواصل حتى لا ينحصر دوره في مجرد التقبل والتأثر، بل يشترط أن يكون متدخلا، فاعلا يعاني جهد القراءة والتمحيص[18].

وفضلا عن ذلك، نلاحظ ان بناء السرد في المؤامرة قد نحا نحو التكرار والاعادة وتمطيط الخطاب[19]. ومن الجائز ان تستدل على ذلك بعدة أمثلة من ذلك الحادث الذي تسبب في موت سناء عبد الباقي، وقد تصدر هذا الحادث استهلال الحكي، ثم تعددت روايته في مواطن لاحقة... فكان الحدث واحدا، غير ان النص أو الخطاب المتعلق به، تكرر وتمطط، مما جعلنا نشكّ احيانا في صحة ما يروى نظرا الى اختلاف وجهات النظر، وتضارب اراء الشخصيات وحرصا على التدقيق والايضاح، نورد هذه الفقرة المندرجة في اطار السرد المكرر والمتعلقة بحادث الموت : «كان يوما من احلك ايام جوان. بلغت الحرارة درجة لا تطاق فاحترق كل من دعته الظروف الى الخروج. **ادّعى اكثر من واحد** أنها مرت امام مقهى الامل مرات عديدة ولكنها لم تتوقف ولم تجلس في الشرفة. **واضاف عبد الرحمان السايح**، عامل ميكانيكي، أنها كانت بادية الارهاق، كانت تمشي متأنية دون اكتراث بالحرارة وبحركة المرور فجأة اخترقت الطريق باتجاه الرصيف المقابل فامتلا الفضاء بصرير المكابح وزعيق العجلات وهي تنهش الاسفلت. **واكد عم مسعود المهذبي**، بواب شركة التأمين الواقعة قبالة المقهى، انها كانت تبدو مرهقة فعلا الى حد جعله يعتقد انها مريضة او عمياء...» [20] (ص71).

وهكذا يتجلى لنا الخبر واحدا والخطاب متعددا، مما يحدو بنا الى القول ان قيمة الخطاب تبدو هامة اكثر من قيمة الخبر : فالغاية ليست في الخبر ذاته، بل في كيفية روايته، غير ان هذا السرد المكرر، انما يصاغ في حقيقة الامر مقترنا باضافة بعض الجزئيات والدقائق، كان يعتني السارد بابراز المحيط العام، مؤكدا انتشار

الحرارة الحارقة، أو أن يقدم شخصيات جديدة حافة بالحدث، لذلك يحتاج الى استعمال البدل لتوضيح المبدل منه كما في قوله : «واضاف عبد الرحمان السايح، عامل ميكانيكي» ثم و«اكد عم مسعود المهذبي، بواب شركة التأمين..»... فليس السرد المكرر اذن اعادة ما سبق ذكره اعادة حرفية، بل هو توقف في مستوى تنامي الاحداث لانه لا يضفي عليها دفعا جديدا، وإضافة في مستوى تصوير بعض الحواف المحيطة بالحدث المذكور...

ب ـ تنويع الفضاءات :

واتسم السرد ـ إلى جانب الاعتماد على تقنية «النص المكرر» ـ بتنويع جمالي، إذ تم الانتقال بالقارىء من ظروف قصصية كان قد انغمس فيها انغماسا إلى ظروف اخرى مغايرة كان يقع التحول المفاجىء من العاصمة إلى القرية، او من المقهى الى الحارة او غير ذلك من الفضاءات الاخرى ونتج عن كل انتقال ادماج عناصر قصصية جديدة مما جعل السرد جامعا فضاءات من التخييل متعددة، متداخلة.[21]

لقد تعمد السارد ان يقطع السرد في لحظة ما ارادها هو. باعتباره المتحكم الوحيد في عملية القص، ريثما يحيل على عالم وهمي او فضاء قصصي مواز، ثم اختار في مرحلة لاحقة استئناف ما كان قد قطعه او توقف عنده ولا شك ان هذا البتر يحدث في القارىء حالة انتظار تحفزه على تقصي خفايا متاهات السرد وتفريعاته، حتى يتسنى له في نهاية التعقب جمع ما تشتت من جزئيات. وتبعا لهذا الاختيار، فقد الفينا الراوي يتدخل احيانا فيقطع الحوار بين شخصيتين او اكثر حتى يبدي وجهة نظره الخاصة، او ينجز تعليقا ما او اضافة محددة ثم يعيد الحوار الذي انتزعه دون تمهيد او سابق اشارة، فيتجلى لنا تشابك مجموعة اطراف من خلال هذا الجزء القصصي ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ وفيه استجوب الضابط محسن عبد الباقي احد المتهمين، وهو عمر البنان، وفجأة تدخل الراوي محولا الخطاب من سرد القول إلى سرد الفعل مراوحا بين زمنين متباعدين وشخصيات مختلفة.

ـ«أنت متأكد أن الضحية هي نفس المرأة التي تتكلم عنها؟

رفع يده ليصفعها وامتنع عن الدفع، رفضت في اخر لحظة. كان نزع ثيابه. ولكنها رفضت واصرت على طرده...

حملق فيه محسن عبد الباقي كالمأخوذ وقال : بحقد :

ـ هكذا بدون أي سبب؟!

لطمته لطمة كادت تتلف عينه وانهالت عليه بمقبض مكنسة بعد ان جردته من كل

ما يملك. حتى الساعة اخذتها واخذت المنديل وبعض اوراقه الشخصية وكل شيء...
- هل بلغك أن ذلك وقع لاحد غيرك؟
- لا ادري». (ص61)[22].

ويبدو لنا استنادا إلى هذه الفقرة - وما شابهها في الرواية كثير -، أن السرد خليط من التقنيات لان الجمل القصصية الكبرى لا تتعاقب تعاقب استتباع[23] أو تعاقب انضمام، وإنما اقيمت على مبدأ علاقات مشتتة لا يتم تجميعها إلا عبر قراءة ثانية تكون بمثابة إعادة التركيب، ولا سيما أن مجمل القص في المؤامرة مبني على التداعي.

ج - منطق التأجيل :

أمّا الطريقة الفنية الثالثة المعتمدة في بناء السرد، من جملة الطرق التي تبدو بارزة من حيث كثافة حضورها، فهي ما يمكن أن نسميه «منطق التأجيل». ويتمثل في ان السارد يكتفي في البداية بأن يقدم الى القارىء حدثا يختزله في ومضة سريعة. أو في لمحة مختصرة جدا، ثم يرجىء العودة إليه بكثير من التفصيل والتدقيق والتأني، في سياق لاحق... ولعل ابرز تجل لهذه الطريقة، وجدناه مع شخصية سناء المايل، ففي الصفحة الرابعة عشرة ومائتين (214) اشار الراوي إلى إعدام هذه الشخصية لاقدامها على قتل ضابط الشرطة إشارة مجملة سريعة لم تتجاوز خمسة اسطر، ثم عاد بعد اكثر من مائة صفحة فقدم لنا تفاصيل الحدث في فصل خاص موسوم بـ «البؤرة»، وقد مثل خاتمة الرواية، واستغرق ثلاث عشرة صفحة، اعتنى فيها الراوي بعديد الجزئيات.

ويتجلى الاسلوب الفني ذاته في اواسط المتن عند قوله المختزل : «كان يوما رهيبا يوم عرفت سناء المايل في دورة المياه على مرأى من النفايات والقذر وأضغاث احلام متشنجة على وجوه الابواب التي تواري الطبيعة اذا وجبت الخلوة...» (ص120) ثم فيْ تناوله هذا الحدث بكثير من التفصيل، بدءا بقوله : «افتضت سناء المايل بكارتي في دورة المياه بمقهى الامل...»[24]

إن هذه الابنية جميعها، تؤكد أن السرد في المؤامرة، هو سرد التقطع، والتداخل.[25] وعدم الانتظام، ولا شك ان ذلك يعد من ابرز مقومات الرواية الجديدة التي تعتني بكيفية ما يروى اكثر من اعتنائها بالحدث في حد ذاته.

وإذا كان من البديهي القول إن رواية المؤامرة قد جمعت بين انماط السرد الثلاثة، ونعني بها سرد الافعال، والاقوال، والاحوال، فإن التوقف عند هذا النوع

الاخير يبدو امرا مشروعا، من جهة كون الوصف مقترنا بالاشياء، قد وظفا كلاهما توظيفا طريفا مستحدثا يدعم منحى التجاوز والاضافة في الابداع الروائي.

5 ـ الوصف والاشياء :

جاء في دراسة محمد برادة الموسومة «بالرواية افقا للشكل والخطاب المتعددين» أن «العلاقة وطيدة بين الوصف والسرد، بالرغم من الملاحظات الكثيرة التي سجلت عن التعارض القائم بينهما، والمتمثل في توقف السرد عند البدء في الوصف» [26] ولئن تضارب هذا الرأي مع جل الدراسات التي ذهب اصحابها إلى اعتبار الوصف كما تراءى لنا في رواية المؤامرة يدعم الرأي الاول، ويثبت النزعة التجديدية في التعامل في هذا النمط السردي وقد تجلى ذلك بواسطة طرق متعددة، من ابرزها ندوة مواطن الوصف، قياسا بالافعال والاقوال، مما اضفى على السرد في الرواية طغيان المقاطع ذات الصبغة الفعلية (Factitive) من جهة، وكثرة المشاهد بتكثيف الحوار من جهة ثانية. ثم إننا الفينا الجمل الوصفية، في كثير من الاحيان، لا ترد منفصلة مفردة في فقرات خاصة، بل تتخلل نوعي السرد الاخرين، ويصبح توظيف الوصف عنصرا من مجموع العناصر المستخدمة لابراز دلالة ما، كان يوظف لتهجين الشخصية : «ضحك الرجل المشوه رغما عنه تقريبا، فانفتحت شفتاه عن أسنان مثرّمة مضطربة التركيب تعلوها قشرة... سميكة من النيكوتين والرواسب» (ص60). وقد يوظف الوصف ايضا توظيفا سياسيا يبرز عالم الرهبة والقمع والاضطهاد، ويتجلى ذلك في وصف الشرطيين في بطحاء محمد علي، فعن الشرطي الثاني يقول الراوي : «وكان يدخن باستغراق وانتباه، وهراوته بيده اليسرى يداعب بها فخذه الايسر في اهتزازات الية كانها نبض الة ضخمة، كان قصيرا ممتلئا بقوة حيوانية تشي بها لفتاته الخاطفة المذعورة ومسحة التحدي التي لا تغادر وجهه كانها جزء منه» ص 113).

إلا ان توفيق الكاتب في توظيف الوصف لم يتواتر طوال نص الرواية باكمله، بل ان درجة جماليته قد انخفضت خاصة حين الفينا السارد قد اطنب في وصف الرسوم على الابواب، داخل مقهى الامل، اطنابا جعل السرد مملا نتيجة الاطالة والتمطيط من جهة، والسقوط في الاسلوب المباشر من جهة اخرى..[27]

ولئن عد هذا الامر من الثغرات الفنية التي تشد «المؤامرة» الى السردية التقليدية ـ ومعلوم ان التجديد ينبع من التقليد يد ولا ينفصل عنه انفصالا تاما مفاجئا ـ، فإنه بالامكان الاستعاضة عن هذا الخلل الفني بالطرق التي بها استحضر السارد الاشياء. لقد اشتملت الرواية على هذا المعطى القصصي شأنها شأن اغلب

النصوص الروائية[28] بيد ان القارىء يستسيغ عدم رصف الاشياء فيها رصفا اعتباطيا ففي كثير من الاحيان، اوردها السارد محملة بدور وظائفي خدم دلالة خاصة احالت على مرجع اجتماعي وسياسي وفكري عامة، فالكتب التي ذكرت في متن الرواية مثل «الثابت والمتحول» (لادونيس) و«مائة عام من العزلة» (لغارسيا ماركيز) و«ديوان الشعر المصادر»... ترجمت عن وضع حضاري مخصوص بقضية الابداع والاتباع، الاضافة والتقليد، ومسألة حرية التعبير، وما الى ذلك من القضايا الفكرية...

وما من شك في ان ابرز «شيء» توفرت عليه «المؤامرة» من بين الاشياء الموصوفة، هو اطار ذو لون ذهبي يحمل صورة علقت تارة على جدار مكتب الضابط، وتارة اخرى في «صدر الطوار» (كذا ويعني صدر المشرب) داخل المقهى.. لقد بدت هذه الصورة بارزة من خلال تكرار ذكرها وهيمنة حضورها في الاثر[29]، مقارنة بالموصوفات الاخرى ثم من خلال العناية الملحوظة التي اولاها اياها السارد، وصفا، وتشخيصا وتأويلا. ويدرك القارىء دون كثير عناء، حين يستند الى ما في النص من اشارات خفية غير ملغزة، ان هذا الاطار الذهبي المعلق المتميز بالتجلي والانتشار في ارجاء المكان انما يختزل توجها سياسيا تضعه الشخصيات القصصية موضع ادانة تبلغ حد السخرية اللاذعة[30]... فلقد بدا جليا مطردا انه كلما الم بالشخصية انقباض الحال واشتد بها التعنيف اللفظي والجسدي اثناء التحقيق خاصة، لجأت الى صاحب الصورة مؤنبة، محتجة ضد اساليب العسف والقمع تساءل الراوي: «صورة من هذه؟ ابتسامة شاسعة، البشاشة تطفو على كامل الوجه وتقفز من حلبة العينين العسليتين يده مرفوعة في تحية عريضة. شيء ما في اليد المرفوعة يذكر بالقسوة رغم طوفان الود في القسمات القمحية تسمر نظري على الصورة هربا من الهلاك المحيط. الاطار الذهبي الصقيل كنز من الابداع كم يساوي اطار من هذا الطراز يا ترى؟» (ص195)[31]

لذلك يجوز لنا ان نتساءل عن مدى تشيّء الصورة، هل هي شيء جامد ام شخص متحرك لا يقل قيمة عن الشخصيات القصصية الاخرى؟ لقد بدا هذا الشيء الموصوف عنصرا وظيفيا دافعا عملية القص نحو غاية محددة، وبدتْ صلته بالاخرين واضحة من خلال استنطاقه[32] ومحاورته ونقله من حالة الجمود والثبات الى حالة الحركة والفعل. ولا شك ان ذلك ما كان ليتم الا بواسطة الاضفاء... اضفاء حالة نفسية خاصة شعرت بها الشخصية القصصية على ما احاط بها في العالم الخارجي[33] ولئن كانت الاشياء مرتبطة بالاشخاص ارتباطا ضروريا. من

بعيد او من قريب، بكيفية او باخرى فإنها اتسمت على امتداد مجمل الفقرات بالاحالة على عالم الخوف والرهبة والفزع، حتى اننا الفينا السارد يجمع عالم الاشياء في قوله.

«كل هذا الديكور مخيف وقاس» (ص177)34.

لقد ارتأينا ان نجمع الوصف والاشياء في عنصر واحد، نظرا الى تقاربهما من حيث الوظائف القصصية. وقد تراءى لنا جانب التجديد فيهما كامنا اساسا في التركيز على دورهما الوظائفي الفاعل في مسار السرد وفي الانزياح بهما عن مجرد إيقاف الاحداث... وتبعا لذلك، تميزا باحتوائهما على قسط وافر من جمالية الكتابةالروائية، قسط يبدو حضوره متقلصا في النصوص القصصية التقليدية...35

6 ـ تعدد الرواة وتنويع الضمائر :

لئن كان «نور الدين جابالله» الراوي الاساسي في المؤامرة، ـ وقد فوض له الكاتب امتلاك بناء النص والتحكم في تفريعاته ومساره السردي ـ، فإنه لم يكن الوحيد المستأثر بعملية القص، وإننا عندما نستند الى الدراسة القياسية36 الاحصائية، نتبين أن هذه الرواية اتسمت بتعدد الرواة، فالجزء الاول الموسوم بالفضيحة والفصل الاخير الموسوم بالبؤرة كلاهما استعملت فيه صيغة الغائب المفرد (ضمير هو)، أما الجزءان الثاني والثالث، اي «الدفتر» و«كتاب الاعترافات»، فإن الاسناد فيهما قد تم بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الانا السارد)37. ومن ثمة بدا الراوي متنوعا موزعا بين الاندماج في الحكاية ومعايشتها من الداخل بالمشاركة فيها والاخبار عنها في الان نفسه، وبين روايتها من الخارج حين اكتفى بان قص علينا الاحداث مسندا إياها الى الشخصيات الاخرى التي عاشتها...

ومن وجهة نظر شكلية، كانت مهمة الراوي في الصيغة الاولى (صيغة الانا المتكلم)، كثيرة التعقيد وقد تمثلت فيما اصطلح على تسميته في النقد القصصي الحديث : الراوي الشخص (Personnage-Narrateur)38 بحيث لا يكون الراوي غريبا عن الحكاية وإنما يكون طرفا فيها يروي قصة خاصة به، او يقص ما يعرفه عن نفسه اساسا. ومن البديهي ان هذه الطريقة تزيد في إيهام القارىء «بواقعية» ما يروى له لان السارد ينقل مجموعة احداث لصيقة الصلة به.

ولئن بدا لنا الراوي في الصيغة الثانية التي اعتمد فيها ضمير الغائب المفرد، شخصا ثانويا جسم طريقة تقليدية متبعة باطراد في السرد الروائي، فإن المستطرف في المؤامرة هو ان هذا الراوي اتسم بالابهام والغموض39 من جهة، (إذ ان القارىء لا يستطيع ان يقف على هويته بدقة، وامكنه، من جهة ثانية، ان

يحدث تنويعا في الضمائر نقل به السرد من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم، فضلا عن التنويع الذي توفر حين تحولت الشخصيات الاخرى بدورها الى رواة. ثم أليس من الجائز ان نذهب في النهاية الى القول بأن الراوي الغائب والراوي المتكلم إنما يحيلان في حقيقة الامر على شخص المؤلف ذاته ويترجمان عن مواقفه وآماله الفكرية والوجدانية أي عن نشاطه الخيالي مجسما بصورة فنية؟ ثم الا يمكن ان يصح ما قاله «ميشال بوتور» حول هذه العلاقة من «أن أبسط الصيغ الاساسية للرواية هي صيغة الغائب. وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة اخرى يكون ذلك، نوعا ما، على سبيل «المجاز»، فعلينا الا نتقيد بها حرفيا، بل أن نردها إلى صورتها الاساسية المضمرة»؟40 عندئذ يتحول تعدد الضمائر إلى مجرد تنويع شكلي وله أبعاده الجمالية، ويضحي هذا الاستبدال مجرد تنويع في المواقع؟41

لقد نتج عن تنويع الضمائر هذا ان القصة في المؤامرة اضحت قصة الراوي مع كل شخصية : هي بالاساس قصته مع سناء عبد الباقي ومع سناء المايل وروضة مفتاح وغيرهن وهي قصته ايضا مع الضابط محسن عبد الباقي وغيره من الشخصيات... وفي خضم هذا التعدد وجدنا الراوي ينجز وظائف اشد دقة من الوظائف المعهودة مثل وظيفتي «التنسيق» و«التعليق» ذلك أن حضوره قد تخلل فضاء النص بصفة لافتة بالاعتماد على التدخل الفجئي في ثنايا انماط الخطاب، كما انه نهض بعبء ثقيل حين تتبع الشخصيات تتبعا، مثبتا دقائق من قبيل التصوير السينمائي42 والتعليق المسرحي مرتكزا على الجمل الاعتراضية واضعا إياها أحيانا بين قوسين لتوضيح بعض المواقف او الملامح (انظر مثلا ص 33، وص 50...).

وإضافة الى هذه الاساليب، بدا لنا الراوي متصلا بأغلب الشخصيات، متنقلا بينها ناقلا عنها تجربته معها وتجاربها في الحياة عامة، مصورا نظرتها الى الوجود اجمالا والى الحضارة والسياسة والادب... فكانت الرواية رواية تضارب الاراء و«تعدد الاصوات»43... وبسبب من هذا التنوع خصوصا، نفهم ان الشخصيات فيها إنما هي نماذج مصغرة اختزلت المجتمع من خلال تنوع فئاتها إذ وجدنا الشاعر والحلاقة والطالب والنادل والصحفي والمفتش وغيرهم ممن كان يرتاد مقهى الامل. كما وجدنا نماذج اخرى انتشرت في فضاءات متعددة لاتصاف الرواية بتنوع الامكنة والازمنة. إن هذه الكثرة مكنت الرؤية أو وجهة النظر من التعدد الى درجة الاختلاف والتضارب ومرد ذلك يرجع أيضا الى كون «المؤامرة» من صنف الروايات الضخمة.

لقد اعتنى الراوي بتنويع الخطاب الادبي محيلا القارىء على ظاهرة تداخل الاجناس، تلك الظاهرة التي تعد من سمات الكتابة الروائية الجديدة. وقد لمسنا حضورها في متن المؤامرة منذ انتقال السارد إلى الجزء الثاني - «الدفتر» - ففي حين اتبع في كامل الجزء الاول، في فصوله الثلاثة، اسلوب القص المعهود المتداول في أغلب الروايات التقليدية حيث يكون السرد متتابعا مسترسلا، تبين لنا من خلال مجرد قراءة بصرية، ومن خلال التصرف في فضاء النص44، أنّ السارد اصبح ابتداء من عنوان الجزء الثاني يستعمل طريقة اخرى في الكتابة هي من قبيل اليوميات او المذكرات45. وقد استمرت هذه النوعية من الكتابة طوال الجزء الثاني باكمله والملاحظ ان اليومية تصدرها ذكر اليوم الذي حصلت فيه الاحداث وهي قد تطول او تقصر فتوجز في ثلاثة اسطر (كما في الصفحة 158 مثلا)، وتخللت اليوميات احيانا فقرات قصصية وسمت بعنوان «ملاحظة»... وبديهي ان هذه الطرق تضاعف حرية السارد، وتيسر توزيع ادوار القص على الشخصيات. وقد وجدنا الراوي يمزج النثر بالشعر في مكانين متباعدين داخل الرواية لكن في سياق متشابه هو سياق الموت (ص 167... وص 214...) والملاحظ ان هذا الشعر لم يخضع للتفعيلة الخليلية بل صيغ في شكل يشبه ما يسمى «قصيدة النثر».

وليس من شك في ان تقنية التجديد هذه بدت في الرواية ذات مدى محدود نظرا الى ان المؤلف فرج الحوار قد درج على اتباعها في ابداعاته السابقة ولا سيما في رواية «الموت والبحر والجرذ»، لذلك إن رواية المؤامرة لم تمعن في تأكيد هذا المنحى الجديد، ولم يمثل تداخل الاجناس فيها موطن طرافة مخصوصا بها.

إن درجات التجديد والاضافة في اي متن قصصي ينبغي ان تقاس بمقارنته بغيره من الابداعات الاخرى سواء منها تلك التي انشأها المؤلف نفسه او تلك التي يتداولها القراء46..

ومهما يكن من أمر، فإن إدماج النص الشعري في متن الرواية، يعد من ابرز سمات التجديد في التأليف الروائي المعاصر وقد انخرط صاحب «المؤامرة» في تثبيت هذا التمشي انخراطا جليا47.

7 - في مفهوم البطل :

لقد أصبح الان معروفا ان الرواية الجديدة لا ترتكز على مفهوم البطل الواحد او المحوري الذي يستقطب كامل اجزاء السرد، وإنما تقول بتعدد الابطال الناتج عن تعدد الفضاءات القصصية، وعن التنويع والتداخل في طرق الحكي، كما انها لا

تعترف احيانا بمصطلح «البطل» في سجل لغتها النقدية «لان مجرد التسمية تعني ان الرواية تمركزت وتمحورت حول هذه الشخصية الواضحة»48.

وما من شك في ان هذا التحول الشكلي، انما ارتبط بالتطور الحضاري الذي شهدته المجتمعات المعاصرة ولا سيما حين تراجعت قيمة الفرد داخل البنية الاقتصادية الجديدة49. وداخل التصور الفكري السائد الذي يعتبر ان عهد البطولات الفردية قد ولى وانقضى. وتبعا لذلك تقلصت «رواية الشخص» من حيث مفاهيمها وبناها، وحلت محلّها رواية المجموعة.

ولئن اكد جل النقاد تلاشي مفهوم البطل في الرواية الجديدة تأكيدا واضحا من الناحية النظرية، فإن الامر يحتاج الى كثير من التمحيص والتدقيق حين ننتقل الى المجال التطبيقي... وفي الجملة انه بالامكان ان نثبت نسبية هذه المقولة النظرية وتفاوت درجة صحتها من نص روائي الى اخر...

وبسبب من هذا التصور وغيره، يجتهد قارىء رواية فرج الحوار «المؤامرة» لتحديد موقع البطل داخل مسارها السردي فلا يقف. في الغالب، الا على صورة البطل التقليدي عامة : ذلك ان شخصية الانا الراوي، (نور الدين جابالله)، احاطت بها هالة من التركيز واستأثرت بكثير من الاعتناء والترصد مما ادى الى هيمنتها على توزيع لعبة الضمائر، مثلما بينّا آنفا. كما نلحظ، في شيء من اليسر، كيف ان اغلب الشخصيات الاخرى ارتبط حضورها بحضور شخصية الراوي فبدت تابعة لها. وقد تكثف هذا الجانب الى درجة تحول معها الراوي ـ الانا الى راو عليم كان يعد الشخصيات بجملة من المعارف حول مفاهيم «الرداءة»، (ص114) والحب، (ص128)، والفلسفة (ص183) وغيرها من المسائل.

ولعل هذا المنحى المتعلق بفردية البطل قد ارتسم في ذهن المؤلف منذ نص التفويض الذي سبق المتن، حين اعلن عن الاهمية التي اعتزم ان يؤثر بها نور الدين جابالله داخل النسيج السردي في جل اجزاء الرواية.

لكن، وبالرغم من وجود هذه الملامح التقليدية، فإن ذلك لم يطمس جوانب مستحدثة شملت مفهوم البطولة في الرواية ذلك ان ابرز سمة اختص بها البطل ـ في تقديرنا ـ تعبيره عن جملة من الدلالات الجديدة، فبعد ان كان البطل في الرواية العربية بطلا سياسيا50 او ثقافيا51 او اجتماعيا52 اصبح الان بطلا جنسيا لا يستمد مشروع إقناع القارىء من الشعار السياسي او الحلم الثقافي او الصراع الاجتماعي وانما من العنف الجنسي والفتوحات الجنسية التي قام بها، ولا يحاول ان يستمر من خلال التبشير بقيم افضل او واقع اقل سوءا، وانما من خلال نزع اشارات المحظور من وعي القارىء ولا وعيه. ولئن كانت هذه الكتابة تأخذ على

عاتقها الدخول مجددا الى مناطق مغلقة في اللغة والى احياء مصطلحات يأكل الحوار انصافها احيانا، فإنها تضمن انتشارها انطلاقا من المسطلح والصورة اساسا اذ يجعلان ذهن المتلقي متوهجا متوترا منتظرا في كل مرة - او كل صفحة - ان يكون المصطلح اكثر حدة والصورة اكثر «عريا».53 واستنادا الى هذا، لعلنا لا نجانب الصواب اذا اعتبرنا فرج الحوار يجسم بتكثيفه السجل الجنسي وبتوظيفه اياه توظيفا موفقا، ما كان قد تنبأ بحدوثه بعض الدارسين منذ نهاية السبعينات ساعة اعتقد ان التطور الاجتماعي سوف يؤثر في حياتنا تأثيرا مباشرا، ومن ثم لا بد ان يتطور تفكيرنا الفني بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد... ومن هنا... ثمة تغييرات حاسمة ستطرا على مفهوماتنا لازمة الجنس والتعبير عنها54.

إن استعمال الجنس في متن «المؤامرة» ما كان استعمالا مجانيا مقصده مجرد الاثارة، وانما نتج عن تصور حضاري وتوظيف سياسي واجتماعي لسنا الاحالة الخفية عليهما من خلال ممارسة الجنس داخل المقهى، ذاك «المحل العمومي»، ومن خلال مشاهد الاغتصاب المتكررة ولا سيما في «كتاب الوغد» وفي «البؤرة».

8 - الخـاتـمـة :

لقد حاولنا في هذه الدراسة استقصاء بعض مظاهر التجديد التي توفرت عليها رواية المؤامرة دون الادعاء اننا استطعنا الالمام بكل جزئياتها إذ ان القراءة تظل دوما مفتوحة متعددة الوجوه.

وما كان هذا البحث يحتاج الى انعام نظر وتمحيص لو لا ما تضمنه هذا الاثر الروائي من علامات تجاوز واضافة وتوق نحو الانعتاق من الرتابة والاجترار... فالمؤامرة تعد نموذجا مصغر للنص الروائي الحديث الذي لا يستقر ابدا على حال ثابتة، وانما يظل دوما متحركا متسما بالتنوع وبتجديد الاشكال والبنى، منفتحا على انواع فنية واجناس ادبية عديدة مصورا تحولات حضارية هامة.

وفضلا عن ذلك، تعتبر رواية المؤامرة نموذجا عن التعالق والتمازج بين الاتباع والابداع، فمن القديم ينبثق الجديد فينضاف هذا الى ذاك دون الغائه وازاحته، بل كلاهما يطمح الى اثراء رصيد الرواية. و«توسيع دائرة اصنافها»... ولعل فرج الحوار قد استطاع بروايته هذه ان يدفع المسار الروائي خطوات لا يستهان بها، وان يسهم باجتهادات شكلانية لا يمكن التغافل عنها.

وفي الجملة، إن صاحب «المؤامرة»، اعتنى بمعالجة عدة قضايا تعرب عن معاناة المثقف في العصر الحديث خصوصا ان الراوي الاساسي كان طالبا في قسم

الفلسفة وقد احاطت به شخصيات مثقفة مثل الصحفي والمعلم الشاعر والفنان والطالبة. وليس من شك في ان هذه المعاناة تجمعت خيوطها في مؤامرة شملت جميع الميادين وتعلق انجازها بشخصيات متعددة... وللتعبير عن هذه المضامين تعبيرا فنيا، اختار فرج الحوار ان يأخذ من الرواية التقليدية نمطا معهودا من الكتابة أضاف اليه قسطا وافرا من مستحدث الفن الروائي، فبرزت هذه الاضافة في مستوى التعدد والتشابك وإحياء المصطلح الجنسي الذي عهدنا حضوره في الخطاب النثري القديم وفي غضون ذلك وجدنا المؤلف قد اختار ايضا الصورة الصادمة التي تخلخل هدوء القارىء... لذلك تكاملت الاشكال الجديدة مع المضامين المستحدثة تماشيا مع «ايقاع العصر وانتظارات الجمهور المتلقي».

البشير الوسلاتي
القيروان

1 ـ فرج الحوار : المؤامرة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ـ تونس 1992 (34 صفحة)

2 ـ فرج الحوار :
ـ التغير والقيامة سراس للنشر سلسلة ابداع تونس 1985.
ـ الموت والبحر والجرذ. دار الجنوب للنشر عيون المعاصرة، تونس 1985.

3 ـ لعل احدث تحول شهدته الرواية الغربية، ظهر مع موجة الرواية الجديدة (Le nouveau roman) وبعد «كلود سيمون»، و«الان روب غرييه»، و«ناتالي ساروت» من ابرز ممثليه والملاحظ ان هذا التيار، قد اثر في مسار الرواية العربية (الياس خوري في الوجوه البيضاء، ومحمد برادة في لعبة النسيان مثلا)، فضلا عن تنوع المراحل التي مر بها الادب الروائي العربي منذ نشأته.

4 ـ اشار عبد الفتاح ابراهم في التقديم الذي وضعه لرواية «الموت والبحر والجرذ». الى اهمية النصوص التمهيدية لدى فرج الحوار بقوله : «مسألته عن التمهيد وغايته، الا يكون حشرا او تعليمية فوقية لا مبرر لها؟ فقال : التمهيد جزء من النص لا ينفصل، وهو رأس النص بل هو مبتدؤه والبقية خبر، كما المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية». الموت والبحر والجرذ (ص8).

5 ـ انظر مقال يحي عبد الدايم تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1992.

6 ـ تذكر «Nathalie Sarraute» في هذا السياق : هذا الواقع ليس ابدا واقع الكاتب الروائي فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع. الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له انه اول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الاشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق واشكالا جديدة ليكشف عن نفسه». الرواية والواقع ترجمة رشيد بنحدو منشورات عيون ط1. الدار البيضاء 1988 (ص 12).

7 ـ توجد في اخر الرواية اشارة الى زمن التأليف : الرياض 1990، حمام سوسة جانفي 1992. (ص341)

8 ـ وردت في التقديم اشارة الى طبيعة العلاقة بين المؤلف والشخصيات القصصية حين قال : «ـ وقد ازددنا بهذه النتيجة ثقة، عندما اكتشفنا اننا كنا اثناء مكابدتنا له (نص الرواية) نحس اننا خاضعون للاوامر والنواهي تضطهدنا بها مخلوقات الورق فننتهي ونمتثل...» (المؤامرة : ص 15).

9 ـ ميّز بعضهم بين الحادثة والحدث معتبرا ان الاحداث (م. حدث) أعمال تربط بينها علاقة العلية، بخلاف الحوادث (م. حادثة) لا ينبع احدها عن الآخر: عبد الرحمان فهمي: الرواية البوليسية. مجلة فصول المجلد 2 العدد 2 1982 (ص 46).

10 ـ المقصود بذلك دخوله عنوة الى منزل سناء المايل (ص 329).

11 ـ هاهنا نجد نقطة التقاء اخرى بين البداية والنهاية ذلك ان الاحداث انتهت باغتيال ضابط الشرطة محسن عبد الباقي اثر تطاوله على سناء المايل مدفوعا برغبة جانحة في ممارسة الجنس فجاء حتفه على يدها. وهكذا انتهت الرواية بحادثة قتل وكانت قد ابتدأت ـ كما اسلفنا ـ بمثلها.

12 ـ احتوت الرواية على نصيّن شعريين (تأبين اول، ص 167، ثم تأبين ثان ص 214) استغرقا سبع صفحات. وهذا المزج بين النثر والشعر طريقة معهودة لدى فرج الحوار ولاسيما في «الموت والبحر والجرذ». ولها اسبابها الفنية والشخصية ايضا باعتبار تأليفه الشعر باللغة الفرنسية: (انظر مقدمة «الموت...»: ص 25).

13 ـ نجد الحكم على سناء المايل... والحكم جزئ من الرواية البوليسية: «ثم كان اليوم الذي اعلن فيه في نشرة الاخبار المسائية عن تنفيذ حكم الاعدام شنقا في المسماة سناء بنت خميس بن السبتي المايل.. لاقدامها على قتل ضابط الشرطة محسن عبد الباقي.. » (214).

14 ـ «الملاحظ ان كثيرا من الاعمال الادبية المجمع على رفعتها قد ظلّت لصيقة بالبناء البوليسي بل ان بعض الادباء الكبار يبحث عن موضوعاته في اخبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها و يقرا عنها. واقرب مثل على هذا رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن اخبار سفاح الاسكندرية. ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا فقد سبقه إليها الكثيرون من أشهرهم ديستويفسكي في رائعته الكبرى «الاخوة كارامازوف». عبد الرحمان فهمي: الرواية البوليسية، مجلة فصول. المجلد 2 العدد 2 1982، ص 43.

15 ـ «ان المسار السردي هو عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات مراتبية وتكون اما بسيطة او معقدة في تواترها بحيث تتبادل التأثير فيما بينها» قريماس: مدخل الى نظرية السرد عند قريماس، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، الحياة الثقافية عدد 41، 1986، (ص 189).

16 ـ والملاحظ ايضا ان الكاتب وظّف الجنس توظيفا رمزيا لتصوير الصراع القائم بين السائس والمسوس، ولعلّ هذه الفقرة ان تختزل هذا التوظيف احسن اختزال: «تصوروا رجلا عاديا ينيـ.. وزيرة!! ما أحلى ان يحوّل الواحدة وزيرة الى مجردّ امرأة!! انثى تتلظى برغبة مسعورة بين احضانه!! كأية امرأة عادية!! (ص 104).

17 ـ تتضاف الى هذه المصطلحات الرمزية النقدية عبارة «الرداءة»، وقد تكرر ذكرها لتأكيد تدهور القيم في المجتمع (انظر ص 105 ومابعدها).

18 ـ جاء في بعض الدراسات ان «تغير دور الكاتب وموقفه من الرواية ومن فعل الكتابة ذاته يقتضي تبدلا في نظرته الى القارئ وتعامله معه. فهو لم يعد يقر باسترسال القارئ مع الرواية، كما درجت العادة، بل يطلب منه ان يكون مستكشفا للنص وللاحداث». مصباح احمد الصمد: الراية الفرنسية الجديدة وتقنيات التجديد، مجلة عالم الفكر، المجلد 20، العدد 4، 1990، ص 189.

19 ـ اسطلح على تسمية هذا النوع من السرد بالنص (كذا) المكرر (Récit Répétitif) وهو ان «يروى اكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.. ويمكن ان يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الاسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة او حتى باستبدال الراوي الاول للحدث بغيره من

شخصيات الحكاية» : سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل الى نظرية القصة ـ الدار التونسية للنشر 1985 (ص 87).

20 ـ تعتبر هذه الفقرة الواردة في الصفحة الحادية والسبعين تكرارا لما جاء في الصفحة الثلاثة والثلاثين، مع تغيير الاسلوب والشخص المتكفل بالقص (والتسطير من جانبنا للابراز).

21 ـ ذكر مصباح احمد الصمد ان اسلوبيْ السرد الغالبين على الرواية الفرنسية الجديدة هما الاسترجاعي والمتداخل او المتشارك، ومن النوع الثاني يقول : «هو الذي يتكسر فيه تسلسل حدث ما بشكل مفاجيء ليبدأ قس حدث اخر يتكسر بدوره، وهكذا تتداخل في الرواية «اصوات متنوعة متفاوتة الزمان والمكان... الخ» الرواية الفرنسية الجديدة وتقنيات التجديد، (ص216).

22 ـ لقد اكثر السارد من استعمال هذا الاسلوب في الفصل الموسوم بـ «السجن» ولا سيما في الجزء الخاص بالمذكرات (انظر الصفحة 190 وما بعدها) إن هذه التقنية مطردة في السينما الحديثة.

23 ـ الاستتباع(Implication) هو علاقة بين لفظين في السياق يكون بمقتضاها اللفظ الثاني ناتجا عن الاول والعكس غير ممكن «حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران الدار العربية للكتاب. ليبيا ـ تونس 1977. (ص89).

On appelle implication étant deux proposition une relation telle que' la premiere étant vraie la seconde est nécssairement vraie;;; Dictionnaire de linguistique larousse Paris 1973 (P 251)

24 ـ تمتد تفاصيل الحدث على كامل الفصل الموسوم بكتاب الانعتاق من ص 241 الى ص 269، وتبعا لذلك، نلحظ كيف ان الفقرة الواحدة التى تختصر الحدث تتسع وتتضخم لتمتد على صفحات عديدة ـ انظر كذلك الصفحة 136، حيث اشار الراوي الى التجربة الجنسية التى ستجمعه بروضة مفتاح...

25 «الى جوار نظام التتابع استأثر نظام اخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينات» عبد الله ابراهيم المتخيل السردي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط.1، 1990، (ص109).

ولئن تم خرق نظام التتابع في الرواية العربية منذ الستينات فإن فرج الحوار امعن في كسر هذا النظام التقليدي الخطي، مؤكدا ان مرحلة التجريب التي مرت بها الرواية العربية في هذا المضمار، قد نجحت فنيا من جراء تكشيفها التداخل في بنية الزمان القصصي... وليس هذا الامعان في خرق نظام التتابع امرا هامشيا بل ينخرط في صلب جمالية التقبل حين يظل القارىء منتقلا من فضاء الى آخر، وحين تصبح قراءة الاثر قراءة منتجة. وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين : «على صعيد الزمن يبين تودوروف ان زمن العالم المتخيل (زمن القصة)، مرتب كرونولوجيا، وان زمن جعل النص لا يخضع لهذا الترتيب لذلك فعملية القراءة تعيد ترتيب الاشياء» : انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط.1، 1989، (ص44).

26 ـ محمد برادة : الرواية افقا للشكل والخطاب المتعددين مجلة فصول. المجلد 11. العدد 4 شتاء 1993. (ص20).

27 ـ انظر الصفحات 262 ـ 266.

28 ـ «لا يكاد يخلو نص روائي خلوا تاما من الاشياء، وانما يكون حظ هذا او ذاك منها بحسب التقاليد الادبية السائدة والدوافع الفردية والجماعية الكامنة في صلب شخصية الكاتب والموجهة لاختياراته الواعية واللاواعية» : صلاح الدين بوجاه : الرواية والاشياء، الحياة الثقافية، العدد 35، 1985، (ص72).

29 ـ «الهيمنة (Doninance) الهيمنة الكمية او النوعية وهي لفظة تشير الى نوع العلاقات الاكثر

تواترا في النص» : حسين الواد، البنية القصصية... (ص89).

30 ـ مفهوم السخرية الذي لا يؤتى به لمجرد الاضحاك، بل باعتباره مترجما عن موقف نقدي تجاه الوضع السياسي والاجتماعي عامة.

31 ـ انظر ايضا الصفحات (57 ـ 58 ـ 177).

32 ـ هذا الاستنطاق الذي تحولت فيه الصورة شخصا حيا ضاحكا تارة، عابسا تارة اخرى هو مشروع تجاوز سياسي تطرحه رواية المؤامرة من وجهة نظر فنية.

33 ـ يقول ميشال بوتور : «ـ ابتداء من الثورة ازدادت اهمية الاشياء وخاصة الادوات المنزلية لانها تشكل علامة اكيدة للالتقاء في الفوضى الاجتماعية وفي اضطرابات الاشخاص النفسية...»، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. باريس ط.1982 (ص56).

في حين يقول الان روب غرييه : «الاشياء حين يشملها انفعال البطل، تصبح، لفترة وجيزة، ذات دلالة ما...» : الرواية والواقع... (ص31).

34 يمكن ان نراجع ايضا الوصف الذي سلطه الراوي على مكتب الضابط باعتباره وظف لابراز القتامة والاسوداد الذين يوحيان باننا ازاء عالم مغلق غير عادي : «... في صدر القاعة انتصب مكتب قديم عريض ليس فوقه غير نفاضة سجائر من البلاستيك محترقة الاطراف وجهاز تليفون رصاصي اللون تعلوه قشرة سميكة من الاوساخ. ووراء المكتب كرسي خشبي تقشر لونه الاصفر وعلا الصديد قوائمه الحديدية وامامه كرسي اخر بدون مسند» (ص175).

35 ـ الملاحظ ان الاعتناء المكثف بالاشياء في هذه الرواية قد جعل صلة الاثر الفني بالرجع الواقعي صلة متينة، وابعده من الاغراق في التجريد بخلاف ما اتسمت به رواية «الموت والبحر والجرذ» اذ ان الاشياء فيها «تكاد ان تختفي للتجريد الذهني المهيمن على خطة السرد واساليب ايصاله انظر مصطفى الكيلاني «التجريب في نماذج من الادب التونسي» الحياة الثقافية 64 ـ 65 ـ 1992 (ص72)

36 ـ يذكر ميشال بوتور انه ينبغي دراسة استعمال جميع الضمائر في الرواية دراسة قياسية... ويرى ان هذه الدراسة تصلح مع الروايات الكبرى بحوث في الرواية الجديدة، (ص75)

37 ـ نتبين من خلال الاحصاء ان صيغة الغائب استغرقت خمسا وستين صفحة من الرواية، في حين طغت صيغة المتكلم فامتدت على مائتين وثمان وثلاثين صفحة.

38 ـ للتفريق بين هذين النوعين من الرواة، هناك من المترجمين من يقترح عبارتي «الراوي المشخص والراوي غير المشخص» : كارل فرانز ستانزل : نظرية السرد، فصل العناصر الجوهرية لمواقع السردية. المترجم عباس التونسي ورد بمجلة فصول. المجلد 11. العدد 4. شتاء 1993 (61).

39 ـ «لقد درجت العادة، كما نعلم جميعا، ان يكون البطل الحقيقي للرواية ضمير المفرد الغائب «هو» او «هي» الذي يمثل بالطبع الشخصية الاساسية في القصة التي تروى، ونادرا ما يستبدل هذا الضمير بالمتكلم المفرد «انا» عندما يتعلق الامر بسيرة ذاتية او بمذكرات او بتقمص الكاتب لشخصية بطله. ولكن رغبة في صدم القارىء وحفزه على المشاركة من خلال ادخاله في صلب ما يجري فلقد تخلوا في الغالب عن ضمير الغائب وفي المرات النادرة التي أبقوا فيها عليه، جعلوه متحركا مبهما بشكل يجعل القارىء يتردد كثيرا قبل ان يقرر. واحيانا لا يستطيع التقرير الى اي من الشخصيات يعود هذا الضمير» : مصباح احمد الصمد : الرواية الفرنسية الجديدة

وتقنيات التجديد، (ص200).

40 ـ ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، (ص 63)

41 ـ المقصود بجمالية التقبل هنا هو تأثير المنظور الداخلي والمنظور الخارجي في توجيه خيال القارىء حسب الموقع الذي يتخذه الراوي.

42 ـ يتجلى هذا حين عمد الراوي الى تقسيم السرد الى مجموعة مشاهد منقطعة بدت شبيهة باللقطات السينمائية.

43 ـ مع العلم ان «ميخانيلباختين» يعتبر «دوستويفسكي خالق الرواية المتعددة الاصوات Poly-phone»... ولهذا السبب بالذات فان اعماله الابداعية لا يمكن حشرها داخل اطر محدودة من اي نوع، وهي لا تذعن لاي من تلك القوالب الادبية التي وجدت عبر التاريخ...» : شعرية دوستويفسكي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986 (ص11).

44 ـ «فضاء النص : وهو فضاء مكاني ايضا غير انه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية او الحكائية ـ باعتبارها احرفا طباعية ـ على مساحة الورق...» : حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 1991، (ص62).

45 ـ يحسن الرجوع في هذا السياق الى فصل «بناء المنظور الروائي» ضمن كتاب سيزا قاسم : بناء الرواية، الهينة المصرية للكتاب، 1984 (ص130 وما بعدها).

46 ـ عبر «ج. ريكاردو» عن هذا المعنى من خلال قوله هذا، وقد عربناه كما يلي :

«لا يكفي لتحديد موقع الرواية الجديدة ضبط مكوناتها فحسب ، وانما ينبغي ان نلاحظ ايضا وضعية مجمل تلك المكونات قياسا بالسلطات الاساسية المتحكمة في ترويج ثقافة اليوم : من طبع كتب، وتوزيع جوائز ادبية، ونشر مقالات في الصحف، وتدريس في الجامعة»، ورد في كتابه الرواية الجديدة، باريس 1990، (ص29).

47 ـ يقول جمال الدين بن الشيخ في هذا السياق : «ولسوف يصدر التاريخ حكمة العادل في الابان وينصف الكتاب الذين سيسمون نهاية هذا القرن بطابعهم الخاص وكان الاجدر بنا ان نلاحظ، انه، من اقصوصة الى اخرى ومن رواية الى اخرى، وبصرف النظر عن هذا النجاح او ذاك الفشل، شرع النص العميق في الكتابة الروائية العربية يفرض مكانته المحترمة ويسير في الدرب الصحيح» مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 15 و16، 1991، (ص78).

48 ـ مصباح احمد الصمد : الرواية الفرنسية وتقنيات التجديد، (ص 190).

49 ـ تجدر العودة في هذا السياق الى دراسة «اعتدال عثمان : البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء» في مجلة فصول، المجلد 2، العدد، 1982 (ص91 وما بعدها).

50 ـ نجيب محفوظ : السكرية، دار مصر للطباعة. ذ.ت. = (شخصية كمال عبد الجواد).

51 ـ عبد الرحمن منيف : شرق المتوسط، دار الجنوب للنشر، تونس 1983 = (شخصية رجب).

52 ـ عبد الرحمن الشرقاوي : الارض، مكتبة غريب. القاهرة، 1984 = (شخصية عبد الهادي).

53 ـ لعل من يطلع على نص الرواية يدرك ان عري الصورة قد بلغ درجته القصوى في الفصل الموسوم بـ «كتاب الوغد» حيث عرض السارد الى وصف مشهد تحولت فيه العملية الجنسية بين رجل وزوجته الى عملية اغتصاب... (ص270 وما بعدها).

54 ـ غالي شكري ازمة الجنس في القصة العربية. منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1978، (ص 320).

قائمة المصادر والمراجع
(وفق الترتيب الهجائي)

1 ـ المصادر :

ـ الحوار، (فرج) :

المؤامرة، دار المعارف للطباعة والنشر سوسة، تونس 1992.

الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب للنشر عيون المعاصرة، تونس 1985.

النفير القيامة، سراس للنشر، سلسلة ابداع. تونس 1985.

2 ـ المراجع :

1 ـ الكتب :

ـ إبراهيم، (عبد الله) : المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1990.

ـ باختين، (ميخائيل) شعرية دوستويفسكي، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1986.

بوتور، (ميشال) : بحوث في الرواية الجديدة، عويدات، بيروت ـ باريس ط.2، 1982.

ـ الشرقاوي (عبد الرحمان): مكتبة غريب، القاهرة 1984.

ـ شكري، (غالي) : أزمة الجنس في القصة العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط.3 1978.

ـ غولدمان، ساروت، روب غرييه، مويلو : الرواية والواقع، ترجمة : رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء. ط.1، 1988.

ـ قاسم، (سيزا) : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

ـ الحميداني، (حميد) : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 1991.

ـ محفوظ، (نجيب) : السكرية، دار مصر للطباعة، د.ت.

ـ مرزوقي، (سمير) وجميل (شاكر) : مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، 1985.

ـ منيف، (عبد الرحمن) : شرق المتوسط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1983.

ـ احمد (مصباح احمد) : الرواية الفرنسية الجديدة وتقنيات التجديد، مجلة عالم الفكر، المجلد 20، العدد 4، 1990.

ـ عبد الدايم، (يحي) : تيار الوغي والرواية اللبنانية العاصرة، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982.

- عثمان (اعتدال) : البطل المعضل بين الاعتراب والانتماء، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982.
- فهمي، (عبد الرحمن) : الرواية البوليسية، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982.
- قريماس : مدخل الى نظرية السرد عند قريماس، المسار السردي نموذجا، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 41، 1986.
- الكيلاني، (مصطفى) : نماذج من الادب التونسي، مجلة الحياة الثقافية، العددان 64 ـ 65 ـ 1992.
- الراد، (حسين) : البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ط.3، 1977.
- يقطين، (سعيد) : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان ــ المغرب، ط.1، 1989.

- Ricadou, (Jean) : Le nouveau Roman, Edition du Seuil, Paris 1990
- Dictionnaire de linguistique Larousse - Paris 1973.

ب ـ المجلات :

- برادة، (محمد) : الرواية افقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد 11، العدد 4، 1993.
- بوجاه (صلاح الدين) : الرواية والاشياء، مجلة الحياة الثقافية، العدد 35، 1985.
- ستانزل، (كارل فرانز) : العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس التونسي، مجلة فصول، المجلد 11، العدد 4، 1993.
- بن الشيخ، (جمال الدين) : عودة الى الكتابة، ترجمة بوراوي عجينة، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 15 و16، 1991.

مقاربات تاريخية للرواية الجزائرية

أمين الزاوي (الجزائر)

مدخل الى الرواية الجزائرية

يبدو الواقع الثقافي والادبي في الجزائر معقدا يحمل خصوصيات تميزه عن باقي دول المغرب العربي، فالجذور التاريخية للرواية الجزائرية، يجب البحث عنها في مرجعين تاريخيين مختلفين، يلتقيان في محاورتهما الواقع نفسه، ويختلفان في وسيلة التعبير، وفي المرجعية الادبية لكل منهما. فالرواية باللغة العربية حديثة العهد أولا، ومشرقية النشأة والانتماء ثانيا. أما الرواية باللغة الفرنسية فهي عريقة وتعود أول محاولة لها الى نهاية القرن الماضي، حين كتب أحمد بوري سنة 1912 روايته «مسلمون ومسيحيات» (1) وقد مرت تقريبا في تاريخها بكل المراحل التي عرفتها الرواية الاوروبية، لانها كانت تنمو في حضور أدب (الآخر) مقلدة له أو ناقضة إياه.

أ ـ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

شكل المثقفون الجزائريون بالعربية حاجزا سلفيا متخلفا في بنيته الفكرية بمحاولته الدائمة بقاء المجتمع ضمن دائرة الماضي المنغلق على نفسه إلا أن هذا الحاجز أصبح «طليعيا» في وظيفته السياسية، لما مثله من حصانة سيكولوجية ضد «الاقتلاع» و«الاغتراب» و«اجتثاث» الجذور التاريخية للشخصية الجزائرية، في حضرة مؤسسات ايديولوجية استعمارية قوية، كان هدفها الاول تذويب الخصوصية الحضارية: اللغوية والفكرية والدينية لابناء المستعمَرة، وتفتيت الوحدة الترابية والوطنية التي ظلت ترهق الاستعمار فجرّب عزل البربر على العرب، وهو ما حاول القيام به في كل بلدان المغرب العربي، مستغلا تارة فكرة «القومية البربرية» وتارة

---

1 ـ الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ص. 22.

أخرى «الفكرة الدينية» التي كان يريد من ورائها تمسيح البربر بحجة أن الاسلام حديث العهد بهذه المنطقة.

داخل السلفية الجديدة، المتمثلة في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست سنة 1931، والتي كان لها حضور «متميز» على المستوى التعليمي والثقافي والادبي، تربى أحمد رضا حوحو رائد الرواية الجزائرية باللغة العربية، الذي مارس الفنون النثرية بأنواعها المختلفة : النثر المسرحي حيث كتب عدة مسرحيات تفوق العشرين مسرحية (1) وكان يشرف على فرقة مسرحية في مدينة بسكرة، وكان أكثر مثقفي المدينة اختلاطا بالاوساط الشعبية الفقيرة (2)، كما أنه كتب القصة القصيرة فكان أحد رموزها المؤسسين. فقد وعى هذا الفن في وقت مبكر جدا، ودعا الى تشجيعه (3) وخلف لنا رصيدا هائلا قليلا منه جمع في مجموعات، في حين لا يزال أغلبه ضائعا في الصحف المشرقية وخاصة الصحف الحجازية التي عمل فيها محررا خلال إقامته بالحجاز (5).

ونعتقد بأن معرفة رضا حوحو باللغة الفرنسية هو الذي فتح له مجال تجريب فن الرواية في وقت مبكر جدا، يقول عن طبيعة علاقته بفيكتور هيجو ما يلي:

«قرأت» «الفقراء» (Les misérables) لهيجو وكانت نفسه تطالعني من بين السطور تقطر حيرة وألما، وماهي إلا فترة حتى اختلطت حيرتي بحيرته، وآلامه بآلامي، فأسرعت الى يراعي أكتب عن الفقراء بالعربية ما كتبه عنهم «هيجو» بالفرنسية، وليس ما أكتبه اليوم بالترجمة ولم يكن كذلك بالابتكار، وانما هو مزيج نفسين بائستين تألمت احداهما منذ قرون وتحيرت الاخرى اليوم، تأملت الاولى وكتبت الثانية فجاءت هذه الخاطره التي أقدمها للاغنياء وأنا واثق أنهم لن يتخذوا منها عظة وعبرة وأنى لنفوسهم أن تتعظ أو تعتبر، وقد أفقدتها الشهوات السمع والبصر» (6).

إن شهادة بهذا الوضوح، لتبين العلاقة المباشرة مع منجزات الرواية الفرنسية، التي تكونت في ظلها التجربة الادبية والروائية لاحمد رضا حوحو، وتبيّن في الوقت نفسه طبيعة الاختيارات في القراءة والتأثر. انه انحياز الى الفقراء والمحرومين، وهو بالفعل ما كان يميز أدب حوحو. وعلى الرغم من التزامه صفوف الحركة الاصلاحية لجمعية العلماء، إلا أن هذا لم يشغله عن الابداع بكل ما تعنيه هذه الكلمة، فالانتماء

---

1 - في حوار مع الدكتور محمود الربداوي أستاذ النقد القديم بجامعة دمشق، أكّد لنا أنه عثر على نتاج غزير لأحمد رضا حوحو في مجلة «المنهل» الحجازية.
2 - شباح المكي، مذكرات شباح المكي، الجزائر 1985، ط. خاصة، ص. 33
3 - ركيبي عبد الله : القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ط. 3، 1977
5 - علما من الدكتور محمود الربداوي أنه يقوم بجمع بعض انتاج أحمد رضا حوحو.
6 - رمضان، محمد الصالح : شهيد الكلمة، رضا حوحو، سلسلة الموسوعة التاريخية للشباب، وزارة الثقافة، الجزائر، .1985.

سياسيا الى الحركة الاصلاحية، لم يمنعه من ممارسة الموسيقى، والمشاركة عزفا في العروض المسرحية، وان أسفاره الكثيرة الى الغرب والشرق قد أثرت في تفتح وعيه على العالم وعلى الفن، ففي ما كتبه عن رحلته الى الاتحاد السوفياتي بعنوان «وراء الستار الحديدي» في فترة حكم ستالين يؤكد سعيه لفهم التيارات الفكرية والسياسية العالمية دون حساسية أو أحكام مسبقة :

«اذا أردت أن تفهم هذه الاشتراكية وتفهم كيفية تطبيقها فما عليك إلا أن تفهم القاعدة البسيطة التي بنيت عليها هذه الاشتراكية وسارت على ضوئها وهي : «لا يجوز استغلال الانسان للانسان» (1).

كما أن كلمته في المؤتمر العالمي للسلام الذي انعقد في باريس سنة 1949، تظهر جانبا من الاهتمامات السياسية لهذا الاديب، ومما جاء في خطابه :

«إن الجزائر تريد الحرية والسلام لجميع الشعوب، فلا غرابة في أن تريد الحرية والسلام لنفسها، فهي تمدّ يدها لكل من يريد لها ما يريد لنفسه»(2).

اذا كانت جمعية العلماء المسلمين، المجال الادبي للخطاب الشعري الكلاسي، لكونها احتضنت أهم شاعر اصلاحي هو محمد العيد آل خليفة (1904 ـ 1978) (3) الذي كان صوتها الرسمي في المحافل الادبية الجزائرية والعربية (4) فانها تعتبر أحمد رضا حوحو، على خلو نصوصه الابداعية من الحسّ الاخلاقي المباشر، مفخرة على الرغم من اختلافاته مع كثير من عناصرها حول مفهوم الفن خاصة.

تعود أهمية أحمد رضا حوحو في تاريخ الرواية الجزائرية بالعربية، الى «غادة أم القرى» التي كتبت في منتصف الثلاثينات (5) ولم تنشر الا بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتدقيق في سنة 1947 في تونس. والرواية تتناول بجرأة واقع السلطة التقليدية المتخلفة القامعة لتوازن عاطفي في المجتمع الشرقي ذي البنية العشائرية الاستبدادية، واذا كانت أحداث الرواية تجرى في «الحجاز» فان الصورة التي وضعها الكاتب لواقع المرأة المزري، ظاهرة يشترك فيها العالمان العربي والاسلامي.

إن الموضوع المثار في الرواية يؤكد مسألتين : أولاهما ـ ان هم الكتابة الروائية هنا جزء من الهم الذي كان يشغل فكر الانتلجنسيا النهضوية العربية، وهو البحث عن طريق للخروج من مأساة التخلف التي تحيق بالمجتمع العربي، ويعد وضع المرأة من أولويات هذا الحوار الفكري (1)، وثانيهما ـ المغامرة الابداعية في تحدي سلطة

---

1 ـ جريدة «الشعلة»، 30 نوفمبر 1950، كانت تصدر في قسنطينة .

2 ـ Le réformisme musulman... p. 106 < op. cité.

3 ـ «ج» لقد شبهه شكيب أرسلان بزهير بن أبي سلمى في الصياغة الشعرية والحمولة الشعورية.

4 ـ حوحو، رضا أحمد، غادة أم القرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 ـ مقدمة : أحمد منور ص. 6-1

5 - Tahar Haddad, les pensées et autres. écrits: p. 35 - op. cité

الخطاب الشعري الكلاسي.

لقد فجّر أحمد رضا حوحو «المقدس» في نظر الفكر السلفي المتزمت، الذي ظهر في جمعية العلماء بقيادة الشيخ الطيب العقبي، الذي كان يريد أن يخلق تيارا «حنبليا جديدا» داخل الجمعية (2)، فبالقياس الى مفهوم الفن في الفكر الاصلاحي، فان أحمد رضا حوحو، ذهب بعيدا في تصوير الحياة العاطفية للمرأة، وما يمارسه النظام الاجتماعي من قهر ضد قيام تاريخ سليم وصحي لعاطفة انسانية في المجتمع الاسلامي، وهو الامر الذي جعله لا يقدم على نشر مخطوطه الا بعد أزيد من عشر سنوات، على أقل تقدير.

اجتمعت الانتلجنسيا الجزائرية المعربة في تونس فكان أغلبهم من رواد جامع «الزيتونة» و«الصادقية»، ومارس المبدعون نشاطهم بشكل واضح ومتميز في الصحافة التونسية، فأثروا في الحياة الادبية التونسية وتأثروا بها، حتى أن كثيرا من النقاد في دراساتهم عن الادب التونسي كانوا لا يميزون بين أسماء جزائرية وأخرى تونسية، فقد وجدنا أن مؤرخي القصة القصيرة التونسية يضمون اسم القاصّ الجزائري محمد العريبي الى مدرسة تحت السور التونسية دون ذكر جزائريته (3) كما أن الاستاذ الناقد فريد غازي وضع أهم اسمين في الحركة الادبية الروائية في الجزائر حتى الآن، ضمن إطار الحركة القصصية والروائية التونسية في كتابه «الرواية والقصة في تونس» (بالفرنسية) وهما الطاهر وطار وعبدالحميد بن هدوقة (1)، كما أن الروائي عبدالمجيد الشافعي صاحب رواية «الطالب المنكوب» (2) يدرس داخل المتن الروائي التونسي (3)، والامر نفسه مع الروائي نورالدين بوجدرة صاحب رواية «الحريق».

إن لهذه الظاهرة ما يسوغها، فالرواية الجزائرية بالعربية تونسية المنبت والمحيط والنشر والقراء، وذلك نظرا للتواجد المكثف للمثقفين الجزائريين بالعربية في تونس، فقد جاؤوا هذا البلد بحثا عن «الحرف العربي» الذي ظل مهددا في الجزائر، وان انصهار الكتاب في الحياة التونسية، جعل كتاباتهم تتشابه والكتابة الروائية التونسية

---

1 ـ رضا حوحو، شهيد الكلمة، اعداد م. ل. ـ جريدة «الشعب» الجزائر، بتاريخ 28 و29 مارس 1986 ص11.

2 ـ Le réformisme musulman... p. 106 < op. cité.

3 ـ «ج» لقد شبهه شكيب أرسلان بزهير بن أبي سلمى في الصياغة الشعرية والحمولة الشعورية.

4 ـ حوحو، رضا أحمد، غادة أم القرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983 ـ مقدمة : أحمد منور ص. 6

1 - Tahar Haddad, les pensées et autres. écrits: p. 35 - op. cité

2 < Le réformisme... pp: 97 - 98. op. cité

3 ـ الدوعاجي، علي: تحت السور :

في الموضوعات الاجتماعية، قبل اندلاع الثورة التحريرية، التي ستغير من موضوعات الكتابة، لتجعل من نفسها رواية «وظيفية» للثورة التحريرية التي انطلقت في سنة 1954.

لقد ظهرت الرواية الجزائرية بالعربية من داخل التقاليد الادبية التونسية التي كانت هي الاخرى متأثرة بتقاليد الكتابة المشرقية، وهو الامر الذي يجعلنا نقول، ان الرواية الجزائرية التأسيسية بالعربية مشرقية النزوع والاسلوب، وان أغلب ممارسبي هذا الفن كانوا من المعربين، وواحدي اللغة (4).

تعالج رواية «الطالب المنكوب» لعبدالمجيد الشافعي، من خلال الاتكاء على السيرة الذاتية للكاتب نفسه، واقع المثقفين الجزائريين في تونس وما عانوه من متاعب في سبيل تحصيل «العلم»، والاندماج في المجتمع التونسي، ولكن هذا الطرح لا يخرج في بنيته الاسلوبية والفكرية عن النزعة الوعظية الخطابية المباشرة، التي تعكس المفهوم (الزيتوني) الاصلاحي لوظيفة الفن بشكل عام والرواية بشكل خاص، يقول عبدالمجيد الشافعي في مقدمة الرواية :

«هذه القصة نجدها تحتوي على أغراض سامية، وأخلاق فاضلة، يجدر بكل شاب مسلم أن يتجمل بحلتها الفضفاضة كالاعتماد على النفس، والسعي في التعلم، وطلب المجد، والدفاع عن كيان القومية الماجدة والشرف النبيل» (1).

فصورة المثقف هنا قائمة داخل فهم نهضوي اصلاحي، يرى في العلم والايمان طريق الخلاص من التخلف والاستعمار، وهو ما نجده أيضا في رواية «لبيك - حج الفقراء» (بالفرنسية) للاستاذ مالك بن نبي (2).

ب - الرواية الجزائرية بالفرنسية : من الاخبار عن الذات بعين الآخر الى «الاخبار» عن «الآخر» بعين «الانا» :

يعكس الانتاج الروائي الجزائري بالفرنسية المتميز والعريق والمتنوع والمتناقض تعقد الحقلين الثقافي والادبي في الجزائر بصورة تختلف كثيرا عما هي عليه صورة الحقلين الثقافي والادبي في كل من تونس والمغرب وهو الامر الذي ينتج صعوبة كبرى في تحديد اصناف المثقفين الجزائريين (1) استطاع الاستعمار الفرنسي

---

1 - Ghazi Férid: Le roman et la nouvelle en Tunisie - M.T.E. Tunis; 1970 pp 56 et 121

2 - الشافعي، عبد المجيد، الطالب المنكوب، دار الكتب العربية، تونس 1951

3 - قصص : مجلة تونسية العدد :

4 - واحدى اللغة نضعها مقابل مزدوجي اللغة، والمعنى أن هؤلاء الروائيين لم يكونوا يكتبون ويقرأون الا باللغة العربية.

نتيجة للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الجزائر، ولتمركز آلياته الاقتصادية وأجهزته الايديولوجية التعليمية والاعلامية أن يسحب من بورجوازية «الاهالي» (2) ذات النزعة الارستقراطية التركية الدينية، أبناءها ليدمجهم في مؤسساته، كوسطاء بين السلطة الجديدة وبين الاهالي. وان هذا، سيكون طريقا لبروز رواية «الاندجينا المدجنة» (الاهالي المدجنين)، والتي ستعكس اللحظات التاريخية الاولى لبداية التاريخ الطويل لاغتراب المثقفين الجزائريين. وتعكس في الوقت نفسه مرحلة «محاكاة» (الآخر) في «فن» خاص به، هو «فن الرواية»، وقد عبّر أحد النقاد الفرنسيين معلقا على الانتاج الروائي لشرائح المثقفين الاهالي المستلبين (aliènes) :

«إن هؤلاء المسلمين الذين تكونوا في مدارسنا، يستطيعون ليس فقط التأقلم مع لغتنا، لكنهم يدركون جيدا أهداف التقدم الذي خلفته منجزاتنا وأعمالنا العسكرية، وهم يساعدوننا على تحقيقها» (3).

تمتد فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين (1920 - 1945) وفيها ظهرت أصوات روائية حاولت «محاكاة الآخر» أدبيا وترديد أطروحاته الاندماجية سياسيا. لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتاب من الاهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين هذه الانتلجنسا (الاهلية) وبين مثيلتها (المستعمرة) فالاعمال الروائية التي كتبها كل من «حاج حمو عبدالقادر» بالتعاون مع (ROBERT. RANDAU) (1) وسعد بن علي مع (رونيه بوتييه RENE POTTIER) (2) وسليمان بن ابراهيم مع (اتيان دينيه ETIENNE DI- NET) (3). تبرز المرحلة «الديداكتية» (التربوية والتعليمية) الروائية حيث كان موقع الروائي «الاهلي» هو موقع التلميذ، المندهش المقلد، لكن دون براءة سياسية، في حين كان المثقف الروائي الكولونيالي في موقع «الملقّن» / «الفاهم» الذي يجب أن يقلّد، ولا «حد يعلّمه. لقد كانت مرحلة لتجريب الكتابة في حضرة «الآخر» وبين «يديه» وان أهم ما يميز الخطاب الروائي في هذه المرحلة، هو البحث في نص يكتب «الانا» الباحثة عن طريق للدخول الى «البيت الفرنسي»، وفي هذا النزوع «الاندماجي» كانت الرواية

---

1 - الطالب المنكوب - عبد المجيد الشافعي

2 - Bennabi Malek : Lebbeik; pélerinage des pauvres - Edit - Annahda - Alger - 1948

1 - لقد حاولنا ذلك في الفصل السابق، وسنحاول ذلك أيضا من خلال تحليلنا للنصوص روائية في الأقسام الأخرى من هذه الرسالة.

2 - نعتمد هنا كلمة «الأهالي» مقابل كلمة Indigènes التي أطلقها الاستعمار على أبناء البلد الأصليين.

3 - Dejeux Jean: Situation de la littérature maghrébine - O.P.U- Alger - 1982 p. 21

تركز على قطبين : **الاول**، ابراز الفئة الاجتماعية الاهلية الفلكلورية المتخلفة التي هي عقبة في وجه تحقيق رغبة العيش تحت «السقف الفرنسي» والرواية هنا تحمل موقفين الاول : يتمثل في الرؤية الاثنوغرافية التي تنتظم أحاسيس الكاتب تجاه واقعه، وهذا ناتج عن «الاغتراب» الذي بدأ يغرق فيه هؤلاء المثقفون / الوسطاء، على كل المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والادبية. أما الموقف الثاني فهو الخطاب النقدي الذي على الرغم من صدق بعض صوره ـ كان يحمل طعما عنصريا / احتقاريا، حين تتوجه الرواية بخطابها الى / أو عن المجتمع الاهلي، وان عناصر التحقير الموجودة داخل هذه النصوص، هي بالاساس نتاج التأثير الذي مارسته الثقافة الكولونيالية والمدرسة الفرنسية على عقول هذه الانتلجنسيا.

القطب الثاني، هو تركيز الرواية ـ على صورة النخبة المثقفة من الاهالي، التي تكونت داخل التقاليد الفرنسية الكولونيالية، وهي ترسم هذه المجموعة «متشبهة بالآخر» (الاسرة الاهلية ـ المرأة الجزائرية ـ اللباس الجزائري) فانه يظهر لاعطاء صورة عن واقع متخلف يجب التنكر له، ويوضع هذا الواقع عادة مقابل واقع (كولونيالي) / عالم الآخر، حيث تظهر الفروقات الحضارية.

إن رواية «بوالانوار ـ الشاب الجزائري» (1924) لربيع زناتي، و«زهرة» زوجة المنجمين (1925) لحاج حمو عبدالقادر، ورواية «أحمد بن مصطفى الخيال» (1920) لقايد بن شريف ورواية «مامون» (1928)، لخوجة شكري، ورواية «هند ـ الصافية الروح» لعيسى زهار، أو «مريم بين النخيل» (1936) لمحمد ولد الشيخ، هي روايات «الزواج بفرنسا» أو (البحث عنه) أو التساؤل عنه (1) وهي ليست نصوص ذات نوعية أدبية عظيمة، على الرغم مما فيها من «تشويق» ودسائس ساذجة ومركبة، بحس فلكلوري، فهي كما يقول الدكتور عبدالقادر جعلول ملتزمة على صعيد الشكل بمميزات الرواية الكولونيالية : ضعف في الحبكة والفقر السيكولوجي للشخصيات، وتنوق الوصف الدخيل...» (2).

لقد عبّر رولان ليبيل (R. LEBEL) مؤرخ الادب الكولونيالي بنوع من الحماس عن ظاهرة ولادة الرواية الاندماجية الاهلية، وهو في معرض حديثه عن رواية «زهرة زوجة المنجمي» يقول :

«... لاول مرة يبحث بعض الاهالي عن التعبير... ربما يهيئون لنا مفاجآت...»

---

1 ـ لمزيد من الاطلاع التطبيقي عن الرواية الكولونيالية والرواية الجزائرية الاندماجية يراجع : أ) الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ـ أمين الزاوي ـ القسم الأول والثاني من هذه الدراسة. (مرجع مذكور).

b - Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie La revue algérienne. VOL X1 n° 1 mars 1974 (numéros spécial0 Alger.

2 ـ الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص.

.(1)

إن المفاجأة التي كانت تخبؤها الرواية الجزائرية لم تكن لتسعد «ر. ليبيل»، فقد كانت ولادة «الرواية ـ القطيعة» (Roman-ru pture) الرواية الوطنية.

الخطاب الوطني والخطاب الادبي

ستولد الرواية الجزائرية الوطنية في حضرة النزوع «الانسانوي»، «الوجودي» الذي بدأ يظهر في كتابات (مدرسة الجزائر العاصمة L'ecole d'Alger) التي كان ألبير كامو (A. CAMUS) وجول روا (J. ROY) وغابرييل اودسيو (G. AUDISIO) وهي أهم الاقلام المنتمية الى هذه المدرسة التي انتعشت في ظل سلطة الجبهة الشعبية الفرنسية ابتداء من 1936 واذا كان كتّاب الرواية الوطنية قد تأثروا ببعض الافكار «الانسانية» التي ترسم «القلق» الفردي ومأساة الوجود البنائي الاستعماري كله، خاصة تجربة مولود فرعون، فان أسماء أخرى ستعمق وتحول هذا الحسّ، من «قلق» الآخر، على وجوده من ضمن آليات استعمارية تشكل أساس سلطة بلاده، الى «قلق» وطني، أساسه فقدان الهوية، ومأساة البحث من أجل استرجاعها، وهي المأساة التي لا مهرب منها.

لقد كان محمد ديب وهو يكتب ثلاثية الجزائر كما سماها لويس أراغون (L. ARAGON) (2) يلخص انهيار الخطاب الروائي الاندماجي ويعلن عن قيام خطاب مناهض وجديد، واذا كان الجيل الاول من الروائيين الجزائريين الوطنيين قد اختلفت رؤاهم الجمالية للنص الادبي، فان الشعور المشترك هو البحث عن تأسيس قيم جمالية جديدة كفيلة بوضع صورة جديدة «للجزائري» مختلفة عن تلك الصورة المشوهة التي أقامتها الرواية الكولونيالية بمدارسها وتياراتها المختلفة (1). كما أن الرواية وهي تحاور واقعها الوطني، فقد وضعت بنية جديدة لمفهوم البطولة الروائية، وقلبت عناصر المجال الروائي برمته. ويمكن اختصار رسم هذا الانقلاب الذي أحدثته الرواية الوطنية في مفهوم البطولة والمجال الروائيين كما يلي :

---

1 - Lebel. Roland: Histoird de la littérature coloniale en France - Paris. 1931 - p. 121

2 ـ تتكون الثلاثية من الروايات التالية: الدار الكبيرة ـ الحريق ـ النول. ينظر بيبلوغرافيا الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في نهاية هذا البحث.

1 ـ الرواية الجزائرية بالفرنسية.م.. مرجع سبق ذكره من ص. 33 حتى 89.

لقد كانت الصحوة الوطنية المعاصرة التي يمكن اعتبار سنة 1945 بداية لها، تنذر بتحوّل على كل المستويات الذاتية والموضوعية، فالجزائريون الذين جربوا نار الحرب العالمية الثانية من أجل الدفاع عن باريس وأوروبا، أدركوا جيدا قيمة الحرية لدى الشعوب الاخرى. وبانتهاء الحرب العالمية الثانية سيوجه الجزائريون بشكل حاد

1 ـ البطولة الروائية :

سلطة الخطاب

/ الأنا = المستعمر = المتحضّر = المحضّر

في

الرواية الكولونيالية

وفي

الرواية الوطنية

تصبح

/ الأنا = الجزائري ـ الوطني ـ الرافض

/ الآخر = الأهلي = الهمجي = القبيح

في

الرواية الكولونيالية

وفي

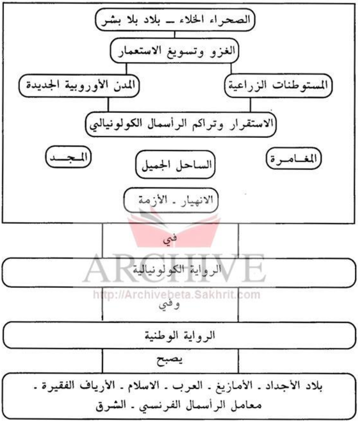
الرواية الوطنية

تصبح

/ الآخر = الفرنسي ـ المعمر = المستبد = الهمجي

2 ـ المجال الروائي

الجزائــــر :



صراعهم السياسي والعسكري ضد آلية الاستعمار الفرنسي (1)د، وستلعب الرواية دورها في هذا التحول، ان على مستوى مضامينها أو شكلها.

فاذا كان محمد ديب ومولود معمري ومولود فرعون قد التزموا في رواياتهم الاولى (1) النهج الكلاسي البلزاكي، فان تجربة كاتب ياسين ستقلب البنية الجمالية للرواية

في المغرب العربي، لقد أحدث صدور رواية «نجمة» (1956) قطيعة أدبية جمالية مع تقاليد الكتابة البلزاكية في الادب الروائي الجزائري بالفرنسية. كما ستكون روايات محمد ديب في المرحلة الموالية لمرحلة الواقعية الوثائقية الاجتماعية (2) تعميقا وتنويعا لتجربة كاتب ياسين (3).

إن نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكنها أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزة داخل ذات المثقف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ما حصل، اذ تركت الثورة الجزائرية ظلا كبيرا على الرواية الجزائرية خاصة، وعلى الرواية المغاربية بشكل عام... ولكن لم يكن تأثيرها كله ايجابيا، بل كانت تحمل في عظمتها سدا في مسار تطور الرواية، إذ توجهت هذه الرواية الى موضوع «الحرب» التحريرية فسجنت نفسها فيه، ولم تستطع التخلص من أسره، لهذا فان صدور رواية «التطليق» (1969) لرشيد بوجدرة، التي ستخرج من موضوع الثورة التحريرية، ستكون محط نقاش أدبي وايديولوجي واسعين، لانها طرحت الواقع البطريركي المهيمن على العلاقات الاسرية في المجتمع الجزائري وهو ما قام به قبل ذلك بنحو خمس عشرة سنة الروائي المغربي ادريس الشرايبي، ثم تناوله الروائي الجزائري مراد بوربون في روايته «المؤذن» (Le Muezzin) 1968.

بصدور رواية «التطليق» لبوجدرة التي تشبه من حيث موقعها التاريخي داخل مسار الرواية الجزائرية بالفرنسية، ما مثلته رواية «الجسد والعصا» لمحمد الهادي بن صالح في بنية تطور الرواية التونسية، تعلن الرواية الجزائرية عن جيل جديد ومرحلة جديدة من معاناة الكتابة، ويجيء صدور «النهر المحول» 1982، و«طمبيزا» 1984 لرشيد ميموني و«اختراع الصحراء» 1986 للطاهر جعوط و«موسم الحجارة» لعبدالقادر جمعي 1982، وغيرها ليعمق ما بدأه رشيد بوجدرة، الذي

----

1 ـ في 8 ماي 1945 كانت المظاهرات التاريخية الكبيرة التي قدتها الحركة الوطنية في كل المدن والقرى الجزائرية انذارا بتحول جذري في مفهوم الصراع الكتلوي بين المستعمر، وقد خلفت هذه المظاهرات أزيد من 45 ألف شهيد في صفوف الجزائريين.

1 - a - Dib Mohammed : La grande maison. L'incendie + Le Meher atisser + Un été africain. Edit le Seuil: 1952 - 54 - 56 - 59.

b - Feraoun Mouloud: Le fils du pauvre - cahiers nouvels humanistes - 1950.

c - Hammeri Mouloud: La colline oubliée + le sommeil du juste. Edit. - Plon - 1951 - 1955.

2 ـ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية... من ص. 317 حتى ص. 363

3 - Dib Mohamed: Cours surlarive sauvage + la danse duroi + Dieu en Barbarie + Le maître de chasse + Habel. Edit: le Seuil : 1962 - 64 - 68 - 70 - 73 - 77.

تحوّل في مطلع الثمانينات الى تجربة الكتابة باللغة العربية، وهي جرأة ومغامرة روائية خطيرة. فتبديل لغة الكتابة عند روائي بحجم رشيد بوجدرة الذي خلق مجده الادبي الروائي من خلال «الحرف» الفرنسي، الذي أوصله عبر الترجمة الى لغات العالم الاكثر تداولا : الانجليزية - الروسية - الالمانية... وغيرها، وأوصله الى أعتاب جائزة نوبل اذ كان من المرشحين لها قبل أن يحصل عليها الروائي والمسرحي النيجيري ولي سوينكا عام 1986، هذا التبديل يطرح عدة تساؤلات حول مصير الكتابة باللغة الفرنسية في المغرب العربي. فبالنسبة للجيل الاول : محمد ديب - نبيل فارس - محمد خيرالدين - الطاهر بن جلون - ادريس شرايبي، فالكتابة عندهم غيرت اتجاه خطابها، فلم يعودوا يتوجهون الى القارىء المغاربي ولكنهم وضعوا أدبهم للقارىء في العالم الناطق بالفرنسية، وأرادوا من ذلك أن يندمجوا في الآداب العالمية. لقد تغيرت خارطة القراءة عندهم، على ما كانت عليه في مرحلة الخمسينيات وحتى منتصف السبعينيات.

واقع الرواية الجزائرية باللغة العربية

يعد جيل الطاهر وطار وعبدالحميد بن هدوقة جيل تحدّ حقيقي، فقد كان ظهوره في عزّ عطاء ومجد الرواية الجزائرية بالفرنسية جزائريا ومغاربيا وعالميا، وفي عزّ صعود التيار الفرنكوفوني في الادب والايديولوجيا والسياسة، ولكن في الوقت نفسه كانت الفترة كلها فترة تحوّل وطني ديموقراطي تقوده سلطة بنفس بور جوازي صغير، يميل تارة الى الثورة الاصلاحية مدفوعا بصعود القوى السياسية حاملة طموحات الفئات الشعبية العريضة التي أدت ضريبة الحرب الوطنية أعظم أداء، (كالثورة الزراعية والتأميمات في ميدان البتروكيماويات، وقطاع الصحة...)، وتارة اخرى الى نزوع عسكري مؤسساتي، قمعي (الديموقراطية - حرية الاحزاب - التمثيل البرلماني - غياب رؤية سياسية للمشاريع)، الامر الذي انتج فئة اجتماعية جديدة، بدأت تنتقل من حيازتها ملكية السلطة والقرار الى حيازة العقارات والمصانع، وربط نموها بعجلة الرأسمال الخارجي يحدث هذا أحيانا باسم القطاع العام، الذي تحول الى رأسمالية الدولة التي بدأت تثري وتعيد احياء تقاليد العروشية والجهوية والأسرية والنعرات القومية. فسادت الفوضى في البنية الاقتصادية، وفي هرم السلطة نفسها التي كانت المؤسسة العسكرية المتماسكة نسبيا تتدخل كل مرة لترتيب واجهة الصراع وحل المشكلات الكبيرة بأساليب غير ديموقراطية.

داخل هذه الصورة التقريبية للواقع السوسيو/سياسي لجزائر الفترة (1962 - 1975) ظهرت طلائع الرواية الجزائرية بالعربية، واذا كان اسم الطاهر وطار كقصاص متداولا في تونس والجزائر قبل هذه الفترة شأنه شأن عبد الحميد بن هدوقة، فان تجريب كتابة الرواية أمر يختلف تماما، وفي ظروف تتطلب وعيا حادا، وعدة جمالية لاستيعاب عنف تحولات المرحلة. لقد بدأت الرواية الجزائرية بالعربية بداية كلاسية فعبد الحميد بن هدوقة من خلال «ريح الجنوب» حقق الارساء الثاني للانشاء الروائي بعد تجربة أحمد رضا حوحو، وقد احتفظت الرواية بالمبنى الحكائي التقليدي، الا أنها تمكنت من ربط النص بعناصر اجتماعية فرزتها مرحلة الاستقلال، وخاصة عالم الريف، الذي ظلّ ابن هدوقة مرتبطا به ارتباطا صادقا، حتى كدنا نميز داخل نصه «نثرا ريفيا» (1)، واذا كان ظلّ ثورة التحرير غير بارز في «ريح الجنوب»، فان «اللاز» للطاهر وطار ستتحمل مسؤولية اعادة قراءة التاريخ الوطني، محللا عناصر الصراع بين الكتلتين/ المستعمِرة والمستعمَرة، وفي الوقت نفسه، وهذا هو الأهم في الرواية، القيام بتشريح الصراع الداخلي داخل الكتلة السياسية للمستعمَر. وعلى الرغم من تقليدية الرواية، في بنائها ولغتها، الا أن موضوعها الحساس وجرأة الطرح، شدت انتباه النقاد ذوي النزوع السياسي في تفسير الأدب، فلقيت الرواية استقبالا، لم تحظ به في تاريخ الرواية سوى «نجمة» كاتب ياسين و«تطليق» بوجدرة، فالاحتفاء بالأول كان احتفاء وطنيا وجماليا، وكان اجتماعيا بالثانية. أما طابع الاستقبال الذي حظيت به «اللاز» فهو استقبال سياسي، وهو الامر الذي حقق التفات قطاع كبير من النقاد والقراء الى «ظاهرة» الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، هذه الظاهرة الجديدة التي توطدت في فترة قصيرة، واستطاعت أن تحقق حضورها الى جانب الرواية بالفرنسية التي تقوم على تراث عريق مركب ومتناقض (2). أما في «الحوات والقصر» (1974) فسيعود وطار لاستثمار الموروث الشعبي الحكائي وتضمينه في بناء الرواية، ولكن الهاجس المركزي فيها لم يعد تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية في الخمسينات، بكل تلك التناقضات الأساسية والثانوية، انما اللذان يمحوران الرواية هما مفهوما «السلطة» و«الولاء»، وان البطولة المبنية فيها من أجل تعرية «السلطة» وتحليل مفهوم «الولاء»، ولكن يظلّ التاريخ الجزائري هو المسطرة التي يترتب فيها الخطاب الروائي، واذا كانت «الزلزال» و«العشق والموت

---

1 جلطي ربيعة : تأثير الثورة الزراعية على الأدب الجزائري - التمثل الأدبي للمسألة الزراعية، أطروحة ماجستير 1984، جامعة دمشق، ينظر الفصل الخاص بعبد الحميد بن هدوقة.

2 - سنعود في فصل «المثقف والحركة الوطنية» لنخصص دراسة مستقلة لرواية «اللاز» للطاهر وطار.

في الزمن الحراشي» (لوطّار) خطابا روائيا، ينقد السلطة ويثمنها، فالروايتان مبنيتان أيديولوجيا وسياسيا بتساوق مع بنية الخطاب الأيديولوجي للسلطة، وتحاولان في الوقت نفسه، الذي تدافعان فيه عن «الاصلاح الزراعي» ممارسة نقد لهذه السلطة. لقد كان وطار ابنا عاقا للسلطة، وهو الأمر نفسه الذي ظهر فيه نماذج روائية عديدة: «نهاية الأمس» و«بان الصبح» و«الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة و«الشمس تشرق على الجميع» لعبد العزيز غموقات، «وزمن النمرود» للحبيب السائح تتميز برؤية أكثر تطورا، وأكثر ارتباطا بالتاريخ والواقع وبالمنجزات الروائية العربية والعالمية (1).

واذا كانت هذه الروايات قائمة في اطار الانسجام/ المختلف مع رؤية السلطة لمشكلات مرحلة الاستقلال، في اطار البحث عن طريق تنموي لا يؤدي الى التبعية، خاصة العالم الريفي الذي غرقت فيه الرواية لانسياق رؤيتها مع المظهر الخارجي لخطاب التنمية في الجزائر «الجديدة»، فان نزعة روائية أخرى ستغتسل بالخطاب السياسي للسلطة، وتبشر بـ «اللحظة السعيدة» (2) معتبرة تجربة «الثورة الزراعية» قضت على «الاقطاع وشبه الاقطاع» وكل أشكال الاستغلال في الريف، حتى شعرنا بالفعل بولادة ظاهرة «أدب الثورة الزراعية» (1) ومن بين هذه النصوص الروائية «الخنازير» لعبد الملك مرتاض، و«هنا تحترق الأكواخ» لمحمد زتيلي و«حين يبرعم الرفض» لإدريس بوذيبة و«ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش» «للأعرج واسيني و«هدية الأرض» لمسعود مواسع و«الملك سابقا» لربيع زياني و«السعير» لمحمد ساري، وغيرها...

ان نصوصا كهذه على تفاوت قيمها الجمالية تظل في نهاية الأمر محكومة بمظلة الفكر السلطوي، الذي ينوب عن الكاتب والبطولة الروائية في تحديد مفهومي الاستقلال والتقدم، ولكن على الرغم من ضيق الرؤية الا أن هذه النصوص خلقت تراكما أدبيا روائيا، سيؤثر دون شكّ على المسار التاريخي ليس للرواية الجزائرية فقط، انما الرواية المغاربية والعربية.

واذا كان جيل وطار وابن هدوقة قد أدى واجبه في لعبة التحدي الروائي، أمام النص المفرنس، فان تجربة رشيد بوجدرة باللغة العربية من خلال رواياته «التفكك» و«المرث» و«ليليات امرأة أرق»، «معركة الزقاق» (2) وكذا تجربة «خلاص الجيلالي»

------

1. كل تواريخ صدور الروايات المذكورة ومكان نشرها يراجع ملحق ببيلوغرافيا الرواية المغاربية في آخر هذا البحث.

2 ـ نستعير هذا المصطلح من الدكتور حميد لحمداني وان كنا نستعمله هنا في غير ما قصد اليه هو، ولكنه يؤدي المعنى نفسه، وسنكرره في مواقع أخرى من هذه الدراسة.

في «رائحة الكلب» و«حمائم الشفق» و«ذاكرة الجنون والانتحار» «لحميدة عياشي تتميز برؤية أكثر تطورا، وأكثر ارتباطا بالتاريخ والواقع وبالمنجزات الروائية العربية والعالمية (2).

أمين الزاوي.

صدر أخيرا



---

1 - تأثير الثورة الزراعية على الأدب الجزائري، ص. مرجع سبق ذكره
2 - سنحاول تحليل بعض هذه النماذج في متن هذا البحث.
3 - كل تواريخ صدور الروايات المذكورة ومكان نشرها يراجع ملحق بيبلوغرافيا الرؤية المغاربية في أخر هذا البحث.



عيناك دنيا بها الايام تلهمني ... اني بدنيا الهوى مازلت في أسر
مازلت ابصر في عينيك اشرعتي ... غاصت مراكبها في لجة البحر

عبد المجيد ابن جدّو

القرية في رواية «عرس الزّين» للطّيب صالح

علي العزيزي

يعتبر الطّيب صالح من أبرز الروائيين العرب الذين اهتمّوا بالمكان، وجعلوا منه «موضوعا من مواضيع القصّ وبطلا من ابطالها»(1). ولعلّ رواية «عرس الزّين» أوضح نموذج لاستغلال المكان، وتوظيفه في البناء الروائي فاختيار المؤلّف للقرية هو اختيار واع ووظيفي يؤدّي جملة من الابعاد المحددة ويجعلنا لا نغالي في القول اذا اعتبرنا هذه القرية بمثابة البطل الرئيسي في عالم روايته.

ما هي مظاهر القرية كما وصفها الطّيب صالح باعتبارها اطارا مكانيا؟ وما هي النماذج البشرية التي حركها داخل هذا الاطار؟ والى أيّ مدى كانت القرية - كمكان - تخدم أحداث الرواية، وتتفاعل مع الشخصيات؟

1- البيئة المكانية

لقد اتخذ الطّيب صالح من القرية مسرحا وحيدا للاحداث. فلها مهادها النّيل وحدّها الصحراء. وهي واقعة بينهما. والنّيل هو عنصر الخصب والحياة اذ يسيل الماء على ضفّتيه، فيغطي الارض المزروعة حتى يبلغ حافة الصحراء. أما الارض، فعلاقتها بالنّيل كـ«امرأة عارمة الشهوة تستعد لملاقاة بعلها»(2)

وقد تفنّن الكاتب في تصوير وصال الارض بالنّيل، فاذا بالماء يتحول الى «مرآة ضخمة مضيئة تتحرك فوق صفحتها ظلال النّخل وأغصان الشجر» (ص 33). واذا به يلتقط كل الاصوات مهما بعدت «فكأنّه الى يمين دارك» (ص 33 - 34).

كما اهتم الطيب صالح بالمدرسة والسوق والمقاهي باعتبارها مراكز هامة لتلقي الاخبار ونشرها. أما المقبرة، فهي المكان الذي التجأ اليه «الزين» لاحياء ماضيه مع «الحنين» بعد موته. كما اهتم ببيوت الخناء الواقعة في طرف الصحراء «ترتعش من فرجاتها اضواء المصابيح، وتسمع منها ضحكات مخمورة نشوى ضاق بها أهل البلد» (ص 54).

1) انظر الارض لعبد الرحمان الشرقاوي او اعمال غسان كنفاني، وعبد الرحمان منيف، وحنّامينه.

2) الطّيب صالح : عرس الزّين - دار العودة بيروت - طبعة 1988 - ص 34.

وبهذا، يتبيّن لنا ما لهذه الاماكن المختلفة من قيمة في القرية التي تعني المجتمع السّوداني. فما هي ملامح هذا المجتمع وخصائص نماذجه البشرية؟

2 ـ البيئة البشـريــة :

تنتسب شخصيات رواية «عرس الزّين» عموما الى فئات قرويّة من مزارعين وشواذ وأصحاب نفوذ كالعمدة والقاضي والامام. فالقرية مكان منظّم مهيكل يتجسّم فيه ذكر الحقول والمزروعات والسّلط والمعاملات النقدية المتنوعة.

وقد اهتم الطّيب صالح بنموذج بشري أطلق عليه اسم «الزّين» لانّه ساهم بسلوكه وأفعاله في تغيير وجه الحياة في القرية كلّها. فهذا الاسم يعبّر عن كلّ ما يمكن أن يتّصف به الانسان من جمال ووسامة، ولكنّ صاحبه قد ولد كائنا غريب الخلقة أقرب ما يكون الى الحيوان «عيناه صغيرتان محمرتان دائما، محجرهما غائران مثل كهفين في وجه» (ص 12)، و«لم تكن له حواجب ولا أجفان» (ص 20)، ولا لحية أو شارب. وله رقبة طويلة «تقف على كتفين قويّتين تنهدلان على بقيّة الجسم في شكل مثلّث» (ص 20)، ويدان غليظتان وأظافر لا تقلم أبدا. أما الظهر، فهو محدودب، والساقان «رقيقتان طويلتان كساقي الكركي» (ص 20)، قدماهما مفرطحتان بهما ندوب تدلان على أن صاحبها «لا يحبّ لبس الاحذية» (ص 12).

غير أنّ «الزّين» على دمامته يتعلق بـ «عزّة ابنة العمدة لانها أروع فتيات البلد جمالا، واحسنهن خلقا، فيخضع لنفوذ ابيها الذي عرف كيف يستغل عاطفته ليسخّره في اعمال شاقة يعجز عنها الجنّ» (ص 20). فاذا به يحمل جوز الماء على ظهره في القيلولة، ويجمع العلف للحمير والخيل والعجول مقابل أن «تضحك له «عزّة» مرة في الاسبوع» (ص 20).

وبزواج بنت العمدة، تحول «الزّين» الى رسول من حبّ ينتقل من قلب الى قلب دون ان يصيبه اعياء او ملل، «فكأنّه سمسار أو دلال او ساعي بريد» (ص 23). وله مع أحد أولياء الله في القرية صلة حميمة، فهو صديق «الحنين» الرجل الصالح الذي لا يكف عن العبادة والاختلاء بنفسه في صمت دون حاجة الى أن يكلم احدا. فهو غريب الاطوار يظهر في اماكن من القرية في وقت واحد. وبالرغم من ميله الى العزلة، فانّه اذا قابل «الزّين» رافقه الى بيته، فيتناولان الغداء معا، ويشربان الشاي او القهوة، ويظلان «ساعات في ضحك وكلام» (ص 26) دون أن يتوصل أهل البلد الى سر الصداقة التي تجمع بينهما.

ولـ «الزّين» أيضـا صلة بالمهمشين، فهو يتعاطف معهم ولا سيما مع «موسى الاعرج»، فيزداد عجب سكان القرية، ويتأكد لهم أنه نبي أو «ملاك انزله الله في هيكل آدمي زري» (ص 27).

ولئن كانت كل فتيات البلد يعابثن هذا الرجل الهبيل الغشيم» (ص 31)، ويصررن على ان يضاحكهن كعادته، فانهن لا يقبلن الزواج من شخص مثله، بل يعتبرن ذلك اساءة موجهة اليهن. ولكن في القرية صبية واحدة اسمها «نعمة» حلوة وقورة المحيا» (ص 28) تأتي اليه، وتفضله على سائر الرجال. وكلما خطر ببالها خالجها احساس بالعطف والشفقة نحوه، وأحست بأنه كطفل يتيم، عديم الاهل» (ص 39) في اشدّ الحاجة الى الرعاية.

ولـ «الزّين» ميل شديد الى حضور الاعراس بالقرية دون دعوة، فلا يؤوب الى بيته الا حين يؤذن المؤذن وقت صلاة الفجر. ولكن حدث ان أب ذات صباح متأخرا ملطخة ثيابه بالدم «وعلى رأسه جرح كبير يصل الى قريب من عينه اليمنى» (ص43). فأطلقت أمه صرخة فزع سمعها الجيران فأقبلوا عليها رجالا ونساء يواسونها، وكانت «نعمة» من بينهم واقفة عن بعد تنظر الى وجهه و«قد حلّ محلّ الغضب... حنوّ عظيم» (ص 43). وبعد ان تلقى «الزّين» الاسعافات اللازمة بالمستشفى، عاد لتصفية الحساب مع «سيف الدين» الذي ضربه بفأس على رأسه غيرة على اخته. وكاد يقتله لولا قدوم «الحنين» في الوقت المناسب متحدثا اليه في لهجة حازمة غير أنها مفعمة بالحب : «الزّين المبروك. ليه عملت كده؟».

و«سيف الدين» وان كان اسمه يوحي بالتدين والتقوى، فهو نقيض ذلك اذ انه ابن عاق، فاسق، منحرف يخالط البدو في مواضع الفساد ودور الخناء في طرف الصحراء. وقد جاء اباه ذات ليلة وهو على سجادته يصلي، وقال له بصوت أجشّ من فعل الخمر والسمر «انه يحب السارة (احدى الجواري) ويريد أن يتزوجها» (ص 54). فغضب الاب وضربه ضربا قاسيا، ثم اطرده من البيت، وعاش أيامه «مثل رجل به عاهة» (ص 55) حتى مات وفي حلقه غصّة مريرة. فقال أهل القرية : «يرحم الله البدوي. كان رجلا طيبا. كان يستاهل ابنا خيرا من ابنه الفاسق ذاك» (ص 56).

وكل هذا لم يمنع «سيف الدين» من ان يرث اموال ابيه، ويعبث في الدنيا فسادا واستهتارا حتى جافاه كل الناس «كما يجافى المريض بالجذام» (ص 57). ولكن هذا البلاء الذي تسلط على القرية كالقضاء قد غير سلوكه بعد (حادث الحنين)

فـ«كأنه ولد من جديد» (ص 58)، فتاب توبة كاملة، وراح يؤم المسجد مواظبا على الصلاة، نادما على عقوقه، مصرا على اصلاح ما فسد من حياته بالابتعاد عن اصحاب السوء، والزواج وتأدية الحج.

وقد تعددت المعجزات في (عام الحنين) فاذا بالثلج ينزل رغم المناخ الصحراوي، واذا بالولادات تزداد، ومحاصيل التمور تكثر. ومما جسم ذلك انقلاب الاحداث التي جدت في القرية ومنها ان الحكومة قد اقامت مشاريع هامة كتعميم زراعة القطن، وتنشيط المعاملات التجارية ببناء معسكر ومستشفى ومدرسة للزراعة. ومن ابرز ما انجزته الحكومة ايضا انها قررت تنظيم الاراضي كلها في مشروع زراعي كبير زودته بمحطة ضخمة للضخ مكنت من سقي اراض بعضها «لم تر الماء منذ اقدم العصور» (ص 63). وفي ذلك العام انتشر خبر زواج «الزّين» من ابنة عمه «نعمة» فاغتاظ الناظر، وسارع يطلب بطلب يدها من والدها دون جدوى. و«الناظر» يجمع تناقضا واضحا في سلوكه. فهو يسلك سلوك الزاهدين ويعتبر ان الحياة التي يحياها بما فيها من فرح وحزن، ما هي الا جسر الى عالم اخر» (ص 75). ولكنه ـ رغم ذلك ـ لا يجد مانعا في طلب يد «فتاة صغيرة في سن بناته» (ص 69)، ولا يتردد في التصريح بعدائه لـ «الزّين» بقوله : «لو ربّي تربية حسنة لنشأ عاديا كبقية الناس» (ص 79).

بيد أن «الزّين» هو الخيط الرابط بين الناس في القرية، فهو يناصر جماعة محجوب، فـ «يشملونه بعنايتهم، وترعاه عيونهم من بعيد» (ص 78) اذ انهم يمثلون السلطة اخلاقيا وعمليا، فلا يتم انجاز أي مشروع الا بموافقتهم. وهم أهل منغرسون في ارض القرية، مشدودون اليها، حريصون على مواجهة كل التحديات والتجاوزات التي تهدد كيانها بالتصدع.

3 ـ تفاعل البيئتين :

وهكذا، يتضح لنا ان الطيب صالح قد اتخذ من القرية مسرحا وحيدا للاحداث على كثرتها. ولكن اهم حدث ركز عليه هو العرس الذي لا يمثل عرسا شخصيا يخص «الزّين» وحده، وانما يمثل عرس القرية باسرها لتتجاوز مشاكلها، وتظفر بوحدتها. ويمكن ان نستعين بالشكل التالي لابراز الفترتين الحاسمتين اللتين عاشتهما القرية :

فترة أولى	العرس	فترة ثانية
(ركود + انفصال)		(تحوّل + وحدة)

وإننا لنلاحظ ان توافد الناس على العرس ومشاركة القرية كلها فيه لتبرز أن شخصية الزين ارفع من ان تكون مجرد ذات شحنتها طاقات جبارة، وانها تتّسع لتشمل المجتمع السّوداني نفسه. وما اطناب الطيب صالح في وصف العرس الا عن قصد، فقد حضر فيه كافة الفئات البشرية حشرا، وجمع بين المتناقضات جمعا منسجما، فاذا بـ «معسكرات» القرية من الرجال والنساء والاغنياء والفقراء والمهمشين يلتقون، فيكونون حلقة، ثم يتداولون الرقص غير عابئين بحضور الامام. ولعل الغاية من ذلك هو كسر الحدود والعراقيل ليصبح العرس اعظم حدث عاشته القرية. فهو كالمركز تتوق اليه كل النماذج البشرية مهما اختلفت خصائصها ومميزاتها لتستوي فيه وتتحد. وبذلك، تتحول القرية كلها في نهاية القصة الى مثل سفينة راحلة «تغطس وتطفو» (ص 104) في مستقبل الزمان. وتبحر وحدة متماسكة مبشرة بولادة عهد جديد منطلقه الاستقلال وغايته التقدم والازدهار في السودان.

فالقرية ـ اذن ـ كما يدركها الكاتب ـ ليست حيزا مكانيا عمرانيا، او مجرد مكان، وانما هي شكل اجتماعي منظم، منسجم له تصور معين للحياة والمستقبل. فهي لم تعد منغرسة في مهادها الطبيعي المتمثل في الصحراء والنيل والحقول على ضفتيه فحسب، وانما هي كذلك التاريخ الذي يصنعه الانسان لتحقيق حلمه، وتأكيد وجوده.

شـــعـــــر

من أوراق الشاعر....

أحمد الشيخ علي (العراق)

[الى عبود الجابري... الشاعر والإنسان...]

*** ورقة التوحد ...**

(1)

سقطت أنا ...
حين أطلقت سهمي عليه،
وحين تأوّه...
أبصرت قلبي
يذوب
على راحتيه !

* * *

(2)

حين عانقته...
كنت عانقت أغنية من مطر
... كان يبكي...
وكنت أنا من شجر !

*** ورقتي ...**

... أيّ ثوب ستلبسها ؟
والقصيدة : عارية ـ اذ تكون القصيدة،

يا شاعرا لا يجيد سوى الركض بين الهوى، والهواء.
... أيّ صوت ستمشي به شفتاك ؟
وأيّ دم سوف توقده... حين ينشف نهد السماء ؟
لك اليوم... أن تملأنّ يديك برأسك
مقترفا : «شاعرا أكمها»، و«جدارا فصيحا»
... وتنتبذنّ من الليل جنحا قصيّا...
وتقتل أقنانه بالبكاء !

* **ورقة الأكمه...**
... كنت تعني القصيدة،
تصرخ... حين تشير الى القلب
تملأ عينيّ بالصرخات - يداك
تخلّق فوق اهاب السكوت وجوها مؤبجدة،
... ونهارا يسيل على جنبات المدينة...
تلك التي تستفيق من الحلم...
... تعني القصيدة - حين تشير الى الأرض
تملأ كفيك رملا بعينين مذبوحتين
ولا شيء غير القصيدة
حتى مشارف حلمي المؤجّل كنت تشيّد بحرا،
وتنسج أشرعة، وسماء منمنمة بالنوارس...
كنت... وكنت... وكنت...
لقد كنت...
لا شيء غير القصيدة مكتظّة بالفراغ...!
إاشتعلت انطفاء...
ومازلت أبحث عن شاعر لا يجيد السكوت...
وها أنت... بيني، وبين القصيدة كنت تموت !!

* **ورقة الجـــدار...**
رسمت على صدره وردة... فبكى !

إكيف يبكي الجدار ؟!إ
رسمت حصانا... بكى !
وضريحا... بكى !
وبكـــاء... !
ـ بكيت...
لأن الجدار بكى... ثمّ (طار)...
كان مثلي... يجيد التمني
... ولكنه لا يجيد البقاء
وكنت أنا : شاعرا
لا يجيد سوى الركض بين الهوى، والهواء

* ورقة الحــلم...

... كنت أحلم قبل مثول القصيدة يا صاحبي...
كان رمل المدينة بحرا من اللازورد،
ومن قمر قاربي،
وكنت معي،
ملء عينيك يورق وجه النهار...
فنضحك / نضحك / نضحك مثل الصغار...
وحين يلمّ المدينة ثوب المساء...
نفتّش ـ في حلم شاغر ـ عن حبيباتنا
ـ إسوف يأتين ـ من نجمة طفلة ـ كالغناء !إ
كنت أحلم : ـ
« حين نفيق من الحلم ...
ننكث عنّا ظلال حبيباتنا،
وما يتبقّى من العطر...
نغزله طائرا
أو سماء...»

بغـــداد

سوفونيسب الجميلة

الناصر التومي

أشارت سوفونيسب الجميلة على وصيفتها بالانصراف بعدأن هيأت لها مضجعها وساعدتها على لبس ثياب النوم. لقد أحست أنها في حاجة الى الانفراد بنفسها بعد يوم كامل من الحركة بين أرجاء القصر والوصيفات يحطن بها من كل جانب، اذا جلست جلسن واذا وقفت وقفن واذا سارت سرن والى حيث نظرت نظرن وكن مهمومات بما أهمها.

فمنذ تغيب زوجها سيفاكس أمير مازيسولة لبضعة أيام لمفاوضة الرومان على السلم رفقة أبيها أزدربعل وهي مهمومة كئيبة، لا يهدأ لها روع ولا يسعها مكان ولا تغمض لها جفون الا لبضع لحظات تنتفض بعدها مذعورة من أحلام مفزعة مرهبة.

كانت آية في الحسن، لذلك أطلق عليها صفة الجمال وقد تهافت لخطبتها وهي في عمر الورد العديد من الأمراء وقادة الجيوش وكبار التجار، فكان الرد من أبيها أزدربعل قائد حامية قرطاجة وزوجه يلسين أن الصبية لا تزال صغيرة على الزواج.

وشاعت أنباء جمال الأميرة حتى خارج محيط قرطاجة حيث مملكة مازيسولة التي يحكمها الأغليدي سيفاكس نوميدي الغرب وكذلك وصلت هذه الأنباء الى مملكة ماسولة التي على رأسها ماسينيسا نوميدي الشرق.

كان سيفاكس منبهرا بعظمة قرطاجة مؤمنا بانجازاتها وحركيتها في البر والبحر كما كان يرى أن قرطاجة وفت بعهودها للوبيين طيلة ثلاثة قرون ونصف وهي تدفع الضرائب لهم وتمدّ يد المساعدة لقادتهم وتساندهم في محنهم، وطموحاتها لا تتعدى الا ثراء المشروع وكسب أسواق جديدة في منافسة نزيهة. لذلك كان سيفاكس دوما يفضل قرطاجة على رومة. وهو من المتأثرين باليونانيين، يقلدهم في حياته الخاصة وعند تسييره لدواليب الحكم في مملكته، مشيدا بحضارتهم وفكرهم النير. ويرى أن الرومان استعماريون لا هم لهم الا ابتلاع الشعوب واستغلالها، واختار التعاون مع قرطاجة لصدهم، لأنه كان على يقين أنّه بسقوط قرطاجة تتعرى المقاطعات اللوبية وخاصة أن ماسينيسا الذئب من أولائك الذين يتمسحون على أعتاب رومة.

ما ان وصلت أنباء سوفونيسب الى سيفاكس وخاصة ما أشيع عن جمالها الساحر وفتنتها المنقطعة النظير حتى قدم الى قرطاجة وهو يمني النفس بمصاهرتها وانطلاقة مباركة للسيطرة على كامل التراب النوميدي. وبحلوله قرطاجة فوجيء بنبإ تقدم ماسينيسا لخطبتها متنفسا الصعداء لرفض كامل قرطاجة لهذا الطلب وهذه المصاهرة.

كانت عين ماسينيسا على كامل الأراضي البربرية منذ توليه الحكم بعد أبيه وكان عائقه الوحيد هو قوة قرطاجة التي جعلته منكمشا على نفسه محطاطا منها رغم وعود روما بالنصرة، ولعله وجد من الأفضل مناوشة خصمه سيفاكس نوميدي الغرب للاحاطة به وضمّ مملكته الشاسعة اليه، لكن سيفاكس هزمه شر هزيمة وألزمه الانطواء بأقصى سيرته الصغرى، ولعل ماسينيسا رأى أن بالزواج من سوفونيسب الجميلة يطرد حليف قرطاجة من المنطقة وبذلك يقطع عليه امداداتها ويسهل عليه كسر شوكته، وفي آن واحد يفصل عن قرطاجة حليفا لا يستهان به مما ييسر على روما مجابهتها.

ولقد استغرب آل قرطاجة من طلب ماسينيسا الذي ما كان يكن لها الا البغض والحقد، واتصالاته بقناصلة روما (أكبر دليل لانحيازه الى عدوة قرطاجة التي ردت على لسان أزدربعل أن ابنته سوفونيسب لا ترى في ماسينيسا الزوج الذي تحلم به.

وسيفاكس يبوح الى أزدربعل بحضور زوجته يلسن وبعض الأشراف والقادة وكبار التجار وكبير الكهنة عن سبب مجيئه بنفسه حتى علا البشر كل الوجوه تقريبا وألقى أزدربعل نظرة الى الحاضرين يستشف منهم ما يكنون، ولعل الكاهن الأكبر كان أول من أشار برأسه علامة الموافقة، وحافظت يلسن على صمتها ولكنها كانت تنظر الى الكاهن الأكبر وعلى شفتها ابتسامة الرضى، وقال أحد القادة الكبار وهو يغير بصره من أزدربعل الى سيفاكس:

- نعم الصهر ونعم الحليف والنصير...

كانت سوفونيسب تصغي وترى ما يدور بالقاعة الكبرى بقصر أبيها وهي متخفية مع وصيفتها المحببة اليها وراء ستارة وهي متيقنة أن نهاية هذا الأمر لن تكون كما حدث مع ماسينيسا، فالحاضر وان كان يكبرها سنا بعقدين فهو حليف شهم لقرطاجة والآخر ذئب مترصد على الدوام، لذلك تم رفضه بعنف من غير مشورة عديد الأطراف، أما وسيفاكس الذي تربطه وقرطاجة عداوة لروما، ولعملائها أمثال ماسينيسا فالأمر يتطلب توفر مشورة كل مراكز القوى بالمدينة، لذلك فإنّ أباها أزدربعل لم يتسرع بالاجابة بل رأى من الأفضل سماع اراء الحاضرين الذين يمتلكون الكلمة الفصل في مصير قرطاجة في غياب حنبعل.

لقد استمعت سوفونيسب عن بطولة سيفاكس وانتصاره على ماسينيسا انتصارا

ساحقا مما جعله يلازم صحراء سيرتة الصغرى، وكانت تعلم أن آل قرطاجة يكنون اليه ميلا كبيرا ويرون في تعزيز التعاون معه ضمانا لنصر على الدوام، وهم لا يقدرون على رفض طلبه لهذه الأسباب بل قد يبحثون عن أسباب لتدعيم هذا الحلف بواسطتها أو بغيرها.

لم يكن سيفاكس فارس أحلامها لبلوغه الخمسين عاما، بل لم يكن ليغريها الملك بالمرة وخاصة اذا كان خارج قرطاجة، فهي تواقه الى زوج من فرسان قرطاجة الشبان، يرتقي بنسبها الى مصاف القادة الكبار، وتنعم هي به وبمكانته الجديدة. لكن وهي تبصر هذا المجمع الذي يقرر مصيرها امّحت صورة الفارس القرطاجي وبرز سيفاكس مكانه يلح عليها بالقبول وهي غير قادرة على الاختيار. ولم تفق من حلم اليقظة الا وأمها تقترب منها وتسر اليها بالنبأ والاختيار السياسي، فانهمرت عيناها بالدموع وحركت رأسها بالايجاب. لقد أشربت منذ الصغر بحب قرطاجة والتضحية من أجلها بالنفس والنفيس فصباها وفتنتها فداء لقرطاجة.

وسعد سيفاكس بقبول قرطاجة مصاهرته وكانت فرصة اغتنمها لتدعيم حلفه معها مجريا محادثات رسمية تتعلق بصراعهما مع رومة وماسينيسا المتربص على الدوام، ووجد من القادة القرطاجيين اذانا صاغية وتفهما لحاجتهم الأكيدة لنصرته وخاصة في غياب حنبعل باسبانيا.

بلغت أنباء زواج سيفاكس بسوفونيسب الى ماسينيسا فأرغى وأزبد وأقسم بكل الآلهة أن لا يهدأ له جفن حتى يقضي على مملكة مازيسولة وقرطاجة معا، وطلب من فوره مقابلة أحد قناصلة رومة للاتفاق على خطة طويلة المدى لتحقيق أغراضه وأحقاده ونوايا رومة.

انتفضت سوفونيسب من مكانها على حركة غير عادية خارج القصر وانقطع شريط ماضيها المتصل بحاضرها، فزاد اضطرابها، فحواسها التي كانت في حالة استنفار منذ أيام ألزمتها النظر في اتجاه، هو مسلك زوجها أما منتصرا أو منهزما أو قتيلا إن أمكن ذلك. وأصغت السمع بأكثر تركيز، وتجلى لها أن حوافر خيل تصفع الأرضية الحجرية للساحة الأمامية للقصر وهي تنفخ أنفاسا ملحة من خياشيمها. محدثة أصواتا مميزة تسمع عن بعد من حمحمات بين الفينة والأخرى. كانت سوفونيسب عليمة بحالات الخيل في كل الظروف واستقر برأسها ما تكره، فالخيل قد أجهدت لمسافات طويلة وعلى ظهورها تحمل أنباء غير سارة ووراءها خطوب وكروب، ولا شعوريا صرخت في وصيفتها التي هرعت اليها في فزع وكأنها كانت تنتظر منها النداء، وما إن ظهرت لها حتى زعقت فيها الأميرة :

ـ أما سمعت شيئا أيتها الوصيفة

ـ ما سمعت الا صوتك يا سيدتي، ما الذي وقع ؟

- لو كان لك بعل ومملكتين قرطاجة ومازيسولة وعدوين روما وماسينيسا لما سلبك الكرى يقظتك ولأرهفت حواسك حتى تسمعين دبيب النمل وحفيف أوراق الشجر أن أنفاس الخيل الثائرة وصفعات حوافرها زلزلت أركان القصر.

- سيدتي أن الخيل لا تنقطع من الساحة الكبرى الأمامية وهي للحامية القارة

- ليست تلك كهذه فالواصلة الآن قد شق عليها الطريق وأجهدت وهي تنفخ الويل، أما هذه المتجولة حول أسوار المدينة فتتحرك في خيلاء...

وفي تلك اللحظة أصغيا الى جلبة قريبة تجلت شيئا فشيئا على صوت الملك سيفاكس وهو يصدر أوامر صارمة الى بعض قواده، وانطلقت الجميلة صوب مصدر الصوت في لهفة حتى اذا ما التقت بالملك وهو يجتاز القاعة الكبرى المؤدية الى الجناح الملكي الخاص ارتمت بين أحضانه وهي تلهج باسمه قائلة:

- أيها العزيز سيفاكس ما الأمر

- اهدئي أيتها الحبيبة، الحرب كرّ وفرّ وخدعة

وقالت وهي جاحظة العينين وقد فقدت السيطرة على أنفاسها

- لا تقل انك وأبي قد فشلتما في مفاوضات الهدنة مع شيبيون الافريقي

- بل لقد خدعنا الاثنين وأحرق معسكرينا وقتل منا الكثير.

- وأبي أين أبي

- هو بخير، يجمع شتات جنوده وقد اتجه الى قرطاجة ليقنع أعضاء مجلس الشيوخ باستدعاء حنبعل من ايطاليا للدفاع عن قرطاجة

- وماذا فاعل أنت يا صهر قرطاجة ومناصرها

- لا بدّ من الرحيل الى سيرتا، ان ماسينيسا يترصد بي للاحاطة بي ولا بدّ من لم شمل قواتي في مكان حصين

- وقرطاجة

- قرطاجة منيعة حتى يعود حنبعل، أما مملكتي فمشرفة على الابتلاع من الذئب ماسينيسا.

وتهاوت الجميلة سوفونيسب تحت قدمي سيفاكس تبكي في حرقة قرطاجة ومملكة مازيسولة.

تعقب ماسينيسا سيفاكس المثخن بهزيمة الغدر، ولاحقه حتى سيرتا وهو لا يفتأ يناوشه ويقضم أطرافه قطعة قطعة ويبتلع مملكته مدينة مدينة ويمني النفس بمملكة عظيمة تضاهي امبراطورية روما قوة ومجدا بعد القضاء على سيفاكس وضم مملكة مازيسولة اليه والدفع بالقرطاجيين الى البحر.

كانت طموحات ماسينيسا لا حدود لها، تشبث برهان روما للسيادة على كامل الأراضي النوميدية وهو على يقين أنه بدون روما لن يفلح في قهر سيفاكس الذي

هزمه من قبل، ولو لم يحرق شيبيون الافريقي معسكره وأهلك معظم جيشه لما استطاع مطاردته، ولن يقدر أيضا على قرطاجة سليلة الانتصارات والمجد، لذلك كانت اتصالاته بقناصلة رومة لا تنقطع وخاصة بعد احراز شيبيون الافريقي على انتصارات باهرة باسبانيا وافريقيا.

كانت ملاحقة ماسينيسا لسيفاكس على أشدها، فحافظ ملك مازيسولة على تقهقر منظم يجمع أثناءها قواته ويستنجد بالقبائل المنضوية تحت لوائه وينتظر الفرصة السانحة للفتك بغريمه، لكن كل مرة كان يصاب بخيبة أمل، فالحسابات كانت مغلوطة والأعداد الهائلة من المحاربين التي كان ينتظرها قد تبخرت، فاذا بها جماعات قليلة لا يمكن التعويل عليها أمام جحافل ماسينيسا فالقبائل أظهرت تحفظا كبيرا لمناصرته خوفا من ردّ فعل عنيف من ماسينيسا لو ختم انتصاراته بهزيمة سيفاكس وضمّ كامل الأراضي النوميدية اليه.

كان ماسينيسا يتقدم بثبات مع اطلاع تام بكل تحركات عدوّه وباستغاثاته التي كأنها تطلق في واد سحيق.

استقرت سوفونيسب الجميلة بأحد قصور سيرتا في انتظار التعبئة الكبرى التي شرع زوجها في القيام بها لمقابلة غريمه في ظروف أحسن من ذي قبل وفي آن واحد كانت تترصد أنباء قرطاجة غير السارة والمتضاربة في جل الأحيان. ولما طال غياب زوجها عنها لأيام في المعسكر خارج المدينة ضاق بها القصر بما رحب وسادت الدكناء سماءها ولهثت بأنفاسها وهي تجوب الشرفات ركضا في غالب الأحيان، تتطلع الى أعالي الجبال والهضاب والمروج الخضر الممتدة على امتداد البصر، وتصرخ في الخدم والعسس عما يمكن أن يخفوه عنها من أنباء التحضيرات والتحصينات والمعارك، ولما لم تسعف بما يشفي غليل اطلاعها على ما يدور خارج قصرها حتى أسرعت الى الاصطبل الملكي وأصدرت أوامرها بتجهيز فرسها، وما ان تم ذلك حتى امتطتها ودفعت بها ركضا صوب معسكر زوجها وأسرعت في اثرها كتيبة حراسة.

وهي تجتاز مدخل المعسكر تم اعلام زوجها الذي اعترض سبيلها أمام الخيمة وعلى ملامحه بوادر التبرم التي سرعان ما أخفاها، فقد كان ضعيفا أمام جمالها وسحرها فأنزلها بنفسه برفق من على فرسها وأدخلها خيمته محاولا اخفاء قلقه بتلفظ عبارات تخصها بالذات، وهي تترجم حالته النفسية المضطربة التي يحاول عدم تبيانها قالت له متحاشية مواجهته بنظرها:

- أي سيفاكس العزيز ما الأمر، تركتني هناك ينهشني الخوف، أستجدي أنباءك وأنباء قرطاجة فأنزف بينكما ألما ومرارة في مذاقي لا يريد أن يفارقني.

- هوني عليك أرجوك، ليس الخطب كما تتصورين، فقرطاجة منيعة وشيبيون يناور

ولا يحارب وماسينيسا يكرّ ولا يستمرّ.

- سيفاكس لا تعبث بمشاعري، ان النار تتأجج في صدري وأحس بلهيبها يتصاعد حتى حلقي الضمآن على الدوام، ونوابضي تقرصني عند كل نبض اني لست كأي قرطاجية أو بربرية قد تسبي ولكني سوفونيسب ابنة أزدربعل رمز حامية قرطاجة وزوجة سيفاكس ملك مازيسولة واحدى أهداف عدوك ماسينيسا بعد انتصاره عليك ليشفي غليله مني ومنك ومن قرطاجة، لذلك من واجبك احاطتي بكل ما يدور من صراعات حتى أكون على بينة بما قد يقع لأتصرف حسبما تمليه عليّ الظروف.

وهو يحتضنها مغمض العينين وكأنه يطرد صورة مشوهة ينكرها ويرفضها كان يبتهل بألا يتحقق شيء مما فاهت به زوجه وما تجسد في هذه الصورة، وقال بعد جهد:

- لا تبالغي في الخوف، اني قد أتممت استعداداتي لمواجهة ماسينيسا وانتفضت من بين أحضانه دون أن تواجهه بنظراتها وقالت في انفعال مكبوت:

- أي استعدادات تعني والقبائل تتخلف وتماطل وتتمرد، بعضها محايدة وبعضها تناصر عدوك الذي تعده الأقوى، وماسينيسا يتقدم وأنت تتأخر وهو يكرّ ولا يستمر بينما أنت يكرّ عليك فتفرّ...

- لا تقولي هذا الكلام أرجوك لقد سبق أن هزمت ماسينيسا وألزمته الانزواء في شبر من الأرض النوميدية.

- انك هزمت جيشه فقط وأنت تعلم أن ما دام فيه عرق واحد نابض فلن يتخلى على مطامحه ومطامعه، بينما هو الآن في اثرك منذ أشهر ولا أظنه يبتغي تكسير شوكة جيشك فقط.

- أيتها العزيزة، أنت تعلمين أن مناصرتي لقرطاجة قد تسببت لي في عداوة روما وماسينيسا معا، ولو بقيت في حيادي ما تعرضت لكل هذه المتاعب، ورغم هذا فلم أنكث العهد والمناصرة حتى وأنا ألمس تقلص رقعة مملكتي واصرار ماسينيسا على القضاء عليّ.

وتأثرا بكلمات سيفاكس الأخيرة تهاوت الجميلة سوفونيسب على فروة أسد متشنجة الأعصاب وهي تشتم من عبارات ملكها ما يترجم عما يدور بداخله وما آمن به ولا يريد الافصاح به، ولكن هذه العبارات تخونه فتظهر رغما عنه. وانحنى سيفاكس عليهايمسح بأنامله دموعا انسكبت على وجنتين ورديتين عجزت المحنة على تشويههما، وكأن لمساته وأنفاسه المحمومة بها هدأت من روعها فاستكانت، ولكن عينيها كانتا تبرقان تنم عن ارادتها القوية، وما تهاويها أرضا الا لصدمة منيت بها من احساس زوجها بأن الغلبة لغريمه لا محالة. وقالت وهي تنهض وملكها لا يزال

يضغط على راحتيها يبعث فيها الاحساس بالاطمئنان والسكينة.

- ان بين ثنايا عباراتك تختبىء النكسة فلم تقدر على اخفائها وأنت محموم بها تنتظرها بجلد البربري وشجاعته، حتى وأنت تذوق كأس المنايا وتنتظر المعجزة.

- أي معجزة يا حبيبتي أي معجزة تذكرين، ان ما يسود هو قانون القوي على الضعيف، قانون الكثرة على القلة، قانون المناصرة والخذلان والغدر لجانب دون آخر...

- المعجزة خارجة عن هذه الظواهر الشبيهة بالقوانين، فهي تحدث لتمنع كارثة أو هزيمة، ان المعجزة نادرة ولكنها تسكن في أنفسنا، نحلم بها في المنام وفي اليقظة وحتى والسيف في طريقه الى الرقبة.

وهما يأخذان مكانهما من جديد على فروة الأسد وكلاهما مهموم بما يربطه بهذا العالم اذ تعالى خارج الخيمة صهيل جواد واندفاع فرمينيا ابن سيفاكس الى الداخل قائلا ما ان وقعت عيناه على أبيه:

- أي أبي ان ماسينيسا يهاجم المعسكر.

- كيف ذلك... ألم تتفطن اليه طلائعنا المنتشرة في كل مكان

- يظهر أننا قد خدعنا حتى في الذين لا نشك في ولائهم لنا

- أتبعني فرمينيا فلا وقت للعتاب ولتوزيع الاتهامات.

وانطلقا لمواجهة ماسينيسا تاركين الجميلة تتبعهما بنظرها وهي بمدخل الخيمة ومرارة الفاجعة في مذاقها، بينما دبيب آلامها يأتي على كامل جسدها ولو لم تستند على ركيزة الخيمة القريبة منها لسقطت وهي لا تفتأ تتبع ببصرها المسرب الذي سلكه زوجها وابنه وتتمنى المعجزة من الرب أشمون.

ما كان ينتظر سيفاكس من ماسينيسا هذا الاستعداد الهائل بقوات تفوق قواته الأضعاف، وهو يواجهها تحقق أنه مهزوم لا محالة ولن ينجو الا بمعجزة من صنع الخيال فقط، لذلك أمر ابنه فرمينيا بالنجاة بنفسه أولا على أن يلحق به ثانيا، ورفض الابن بشدة وحاول العصيان فشدد عليه والده حتى أذعن وخرج من المعمعة صحبة الكتيبة الملكية الخاصة. ولما تحقق سيفاكس من أنه حيط بجيشه من كل جانب مع احكام الضغط عليه لانهاء الحرب بهزيمة نكراء والقضاء عليه نهائيا حتى أخذ يبحث في كل اتجاه عن مكان ماسينيسا ليشق طريقه اليه لمنازلته فأما قاتل أو مقتول ممنيا النفس بقتله لتحدث البلبلة وسط جيشه فينكسر أو يتراجع، لكن غريمه قد حسب لكل بادرة حسابا فتوارى عنه ولم يظهر تاركا اياه يصول ويجول دون هدف بين الى أن انطلقت حربة في الظلام استقرت في صدره.

وبدخول ماسينيسا معسكر سيفاكس أنبىء بوجود سوفونيسب الجميلة بالخيمة الملكية فهرع اليها لاحراز نصر ثان ارضاء لشهوتيه الروحية والجسدية واللتين لا

تقلان أهمية لديه من النصر في الحرب.

كانت سوفونيسب قد أخذت مجلسها لما علمت بقدومه مواجهة المدخل متكلفة التماسك كأميرة لا كأسيرة، وقال ماسينيسا مضطربا مصطنعا الجد بعد اجتيازه لمدخل الخيمة يحيط به رجاله.

- أرجو المعذرة على اقتحامي لخيمتك دون اذن منك وتحقّقي أن شوقي لرؤياك هو الذي دفعني الى ذلك.

وكأنها قد استحضرت الجواب من قبل فقالت وهي تنوي اثارته حتى يظهر على حقيقته التي يحاول اخفاءها:

- بل قل ان ما دفعك الى ما أقدمت عليه وتخلق له الأعذار هو الغرور ونشوة الانتصار.

- لا تظلميني سوفونيسب أنت تعلمين أنها الحرب ولا بدّ من غالب ومن مغلوب ولا بدّ من قاتل ومقتول.

- بل الذي أعلمه أنك انحزت الى رومة ضد قرطاجة وسيفاكس لتكسير الحواجز المانعة لتحقيق طموحاتك، وعوض أن تتحالف مع قرطاجة ضد رومة والرضى بما هو تحت تصرفك من ملك، خيرت العداوة ومحق ما حولك.

- أي سوفونيسب لا تحنقي عليّ، اني على استعداد لاصلاح كل شيء وأكون حليف قرطاجة وهي في أشدّ الحاجة اليّ، فقط اقبليني بعلا وقد كنت السباق في طلب يدك.

- لو كنت أعلم - الصدق فيما تقول لقبلت التضحية ألف مرة لنجاة قرطاجة ولكني على علم تام بمعدنك الوضيع وطباعك العدوانية وأهوائك المتقلبة التي لا تستقرّ على حال حتى تستقرّ في جوف الأرض، فلو كان ينتظر منك خيرا لقبلت قرطاجة زواجك مني، وها أنا الآن أكثر من أي وقت أبتغي رؤية رأسك مفصولا عن هامتك في أفظع مشهد، أو تمزق من أطرافك وقد شددت الى جياد أربعة تجذبك في اتجاهات مختلفة.

وزمجر ماسينيسا وهو يتقدم اليها قائلا:

- يا ابنة أزدربعل الخائب، اكرهي واحقدي وتمني ما بدا لك في طريقة هلاكي ولتعلمي أن الفرس الأصيلة الجموح اذا أعجب بها فارسها فلن يفرط فيها مهما تعب في ترويضها، فان أحببت الحياة في قصري كأحب شيء اليّ فقد أسديت الى قرطاجة عملا جليلا وأنقذت نفسك من عذاب لن تطيقي أهواله، فتصبحين وتمسين على الجلد بالسياط.

وقالت وهي تنتصب واقفة جاحظة العينين بعد أن تقدمت منه خطوة واحدة في

اتجاهه وعلى ملامحها رسم التحدي والاستهانة منه ومن أقواله :

ـ ها أنك تكشر عن أنيابك ولم تقدر على كبح غضبك لحظة، فالذي يحب لا يكره، انك تبتغي ضمة نهدي لا الانصات الى دقات قلبي، وهيهات أن تظفر مني بهذا أو بذاك ما دامت في رعشة من حياة، فقد تسود كل الأرض النوميدية وتركب صهوات أفراسها ولكنك لن تركب صهوتي، ولتعلم أن ابنة أزدربعل قد ترغم على الزواج ممن تكره لنجاة ونصرة قرطاجة ولكنها لن ترضى بالزواج ممن تحب وتشتهي بمن يطمح في الاطاحة بقرطاجة.

ـ ان الفرس تركب طيلة حياتها وهي كارهة

ـ ذلك منطق الجياد ولست أنا كذلك، وان أعجبك تصرفك فيكفيك همها وترويضها...

وقبل أن يجد ماسينيسا لكلماته انطلاقا دخل أحد الحراس الخيمة قائلا:

ـ سيدي الملك... ان رسول القائد الروماني شيبيون الافريقي يطلب أن تبعث له بالأميرة سوفونيسب ابنة أزدربعل وزوجة الملك سيفاكس مع بقية السبايا...

ووجد ماسينيسا صعوبة للخروج من ذلك الموقف بعد الاصغاء الى كلام الحارس وبدا عليه وجوم وتبرم، فكانت لسوفونيسب فرصة سانحة لمواصلة هجومها اللاذع فقالت في حنق:

ـ ما الذي أخرسك، ان رومة تتدخل حتى في نزواتك، ليتك كنت راعيا حرا على أن تكون ملكا مستعبدا...

ـ قري عينا سأتزوجك الليلة وأبعث بك صباحا الى القائد الروماني أسيرة وهو يتقدم منها والشرر يتطاير من عينيه صرخت فيه وأشهرت في وجهه خنجرا كانت تخفيه في طيات ثيابها وهي تقول:

ـ لا تقترب مني خطوة أخرى، ان هذا الخنجر علاوة على حدة نصله فقد لعق سم الأفاعي وهذا الذي سيقهرك وكبرياءك.

وقال وهو يتوقف أمامها وعيدها.

ـ انك معتوهة

ـ بل لتعلم أنه ليس في مقدورك اخضاع كل شيء لارادتك، وان الموت الذي قهر أسلافك من أحبائك وأعدائك أحب اليّ منك وغطرستك وأن القرطاجية لتتمنى الموت الزؤام على الزواج من عدو مدينتها.

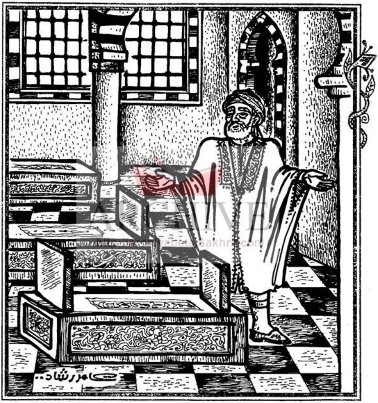
وغرست الخنجر في قلبها وهي تلهج بعظمة قرطاجة.

ـ قرطاجة روحي فداك.

وسقطت سوفونيسب الجميلة لتفارق الحياة بعد لحظات تحت نظرات ماسينيسا الحائرة حتى لا تكون سبية لدى أعداء قرطاجة.

إني أتيتك لا تقوى لدى ولا   فعل جميل به ترجيح ميزاني
والضيف يلقى لدى المخلوق تكرمة   فكيف بالخالق الديان ذي الشأن

صالح السويسي القيرواني



قـصّـــــــة قصيرة

هكذا يموت العشب

درصــــاف نويــــرة

إنّه ليس بشيء سوى مذكّرات مصابة بالحمى، يجب أن تقرأ لأنها تخنقني بشيء خفيّ فيها.
أهديه الى «هي» والى «ظلّها» والى «من كان يتوهّم أنها ظلّ له».

سأتركها بوهيمية كالبدء. ربما كالملح كشفة السباخ الكبيرة وتبصر الشمس الواهنة وكالبريمثيوس داخلي يجرّ في جهد العربات الثقيلة الى الأولب. ستموت النار... وسيسقط الأولب... أستركها بوهيمية كالبدء.

(يجب أن تتجنبوا الخوض في مستحيلي «الحب»).

بأفعوان الصمت الذي يخجل ويغضّ البصر أمام الريح، اليوم المستفيق على كفّي، هنا حطّ الخريف باردا كالأبيض داميا كالأسود عريقا كمحّارة متروكة كعشب الماء النحيف...

(الحب كعود الثقاب كالشرف).

القاطرات كلّها التي خبرت تركب خيالي والدمّ الذي ييأس من غضبي ومن حزني لأني ســأهبط النيـزك الى الجليـد بلا جـراح بادية، أراها. أرى الجـدران تذوب. الحامض الفوسفوريّ وباقي المخبريات تصعد العلية تصعد الخريف تصعد وجه الذي لم يترك الا الثقوب.

أطلّ الآخر يطلّ يطول الكوكب وتستديم المسافة، لن أنام حتى أرى وجهي يسقط في النار.

ربما سأنسى كما نسيت الزهرة الأولى، كيف كان لونها المتقلّب في فمي وأسمها ورغبتها في البقاء ولقد احتفى بها الغموض الآن غموض الموت.

الطيف يتعرّج يلتوي يتمطّط يتكوّر يتشرّب ظلّي يقترب يضع يديه على نبضي

يخنق الهواء يشدّ بعنف أكبر يلقي بي إنهم نيام ألا أصرخ انهم نيام لماذا ألقاك الآن ألا تستحي، : أترك يدي يا سيّد لماذا تتكبّد جرّي الى المعبد هناك أنا لا أعرف كيف تقام الصلاة أنا أرفض التبتلّ أنا مريم !؟ يا سيّد أحبّ أن أرفس الأولمب وأملأ الواد السحيق باللحم الميّت لكي تتعارك النسور.

أنظر!. ألا ترى...! استمع تتبّع الظلّ... الماء المتبخّر يظلّ ماء. أصابع الأصفر تجزع لصوتي الحبريّ الذي أقول به للغيوم أن الشجر واطىء جدا وأني تعبت وتكسّر الفضاء.

(لماذا السحاب معتم ! ؟).

اسمه كذا. وكذا لن يعني شيئا، فقط، الذئاب الجائعة كجبال تلتهم بساطة الشمس التي تسقط في الخلف. ترى ماذا يقع في الخلف؟ وكيف سأفسّر غرابتي... عنيفة كالنار ومتوطّدة كالظلال وشيّقة كالإحتضار ومتصلبة ككفّ مصابة بالصرع.

عُدّي الأزهار التي تحولت الى تماثيل من الزنك... تتحلّل...

(الحبّ لا يقال حتّى يعاش طويلا عنيفا كالمطر... الحبّ... أقولها: تنازل عن حقّك فيه وعشه في صمتك).

سأنسى ولا بدّ... قطعا... بعنف كرامتي... لن تفهموا مَ: أبصر لأني أبصره وحدي ولأنه فوق الجنّة والجحيم لا وصف يدركه... وأنا لست لله بالضرورة.

رقعوا أمخاخكم وقصّة بريمثيوس: عوقب لأنه سرق النار لأجلكم.

أقع في العميق العميق العميق أقع في الأسطورة في حضن بريمثيوس في الشكّ في حفنة الصبار في الريح في الماء في الصليب وفي الله أكبر وفي الضاد وفي العدوانية وفي حمقي...

(الحبّ لا يكون حتي يزجّ في حرمانه من أن يكون).

سأنتظر عودة الماء لكي أمنحني زهرة أخرى شبيهة مثيلة مطابقة كالظلال... الى حدّ!... أمل... أمل...

نظرت اليهما ـ تنامان كنجمتين في غفلة من أعماقها اللجوجة. تنامان وتحلّقان بعيدا بجناحين من الصلصال هناك الى حيث الفرح والـ....

صباحا كان أوّل شمس تتفتح في الأحراش التي تتكاثف في أعماق صدري وكأيّ وطن محاصر مغلق كانت أشيائي الحميمة تبحث عن النور.

تركت الستارة وتوكّأت على جبني...

لن تذهب بعيدا يا «سعد» يا عاقل يا راجل يتمسّح بأعتاب امرأة وأنثى خنزيرة ويدلق عليه العالم نفاياته وهي تندلع في قهقهة تأخذك عن عقلك كعصف.

كنت اعتدت أن أتطاول كناظور. أرتفع أنزل السقف. أركله في توحّش الحيوانات

المهتاجة. أحرق قفا يدي ولا أتأوّه... حتى لا تستدير الظلمة التي نشدّ الآن جلبابها بيد وتضع الأخرى على القبعة الغامقة التي تستر قمّتها. لكأن الريح هبّت... هبّت... ولا تتأوّه انها الفولاذ... تحولت الى قصديرة... (يا فردوس!).

رُبّيت كرجل وعشت كرجل وسقطت كما يسقط الرجال كجذع فسدت أصوله، الثمار يا سعد،،، الثمار تعفنت،،، الثمار الحيّة الرقطاء هي... ومرّ من أمامي مرّة أخرى (خيالي فسيح)! متمايلا برأسه الثقيل وكأنه بالونة (يا لرأسه !) تحتوي عالما من الضباب والتيه والمزالق المغرية ينظر الى شيء أمامه يحمله دائما زمام وجهه ينتقل وإيّاه الشيء الذي يراه ولا سواه ربما يكون وجها لفردوس لأنه يردّد شيئا ما مثل لن تذهبي بعيدا وكان يميل أحيانا حتى أخاله سيسقط كالجدار متماسك الهامة من أوله الى آخره عمودا مسكوكا كالفولاذ ولكن يتمهّل ثم ينظر في الغبار وينفخ نفخته الغريبة ويزأر لن تذهبي يا حشيشة الكيان كان يقول لها إنّها النبتة الأخيرة في الكون له وإنّ الجنّة جرداء لا ريب وكان معتوها بحق حتى قبل أن يفقد العقل وحين يراها الى جواره (اذ كان لا ينتبه الى ذلك الا بعد أن تغرورق عيناه بشهاب دافقة بالماء وهو يتحسس يد الآلهة المدلاة الى جواره) كان يخيّم عليه جنّ من الكلام كالغمغمة أو الهمهمة أو التأتأة أو... لا أفرز منه غير اسمها وآهات ممزقة كالسحاب وأسماء الحشائش التي كان يحفظها وفي النهاية لم تكن سوى نبتة نادرة في المدار وكالعشب اللّين كان يريد دوسها وسحقها ولذلك... لقد كان بلا حدّ ولا سدّ مهراقا.

أخذتها الصور من خيالها ثم تركتها فجالت في ما تبقّى لها ثمّ... سأحمل سبابتي وسُترتي وكتاب الفتح وأتوجّه الى الشمس ولسوف أقف على مشارف الشعاع الأول. هناك أيضا تقف العصافير وزهر بسيقان خضراء وأوراق ناعمة كالثلج. وهنا أيضا يقف الشجر ويترنّح الماء قليلا ثم يستوي الى جواري.

(تحملت الشارع الطويل في ذلك النهار، وكيف تحملت ذلك؟! كنت أطربق في الريح والمطر لا يجنّ. كنت أتساءل أيّنا سيحتمي بالله قبل الآخر ؟

كنت أقف والفجر بحر هادر. وكنت أتنفّس البشارة حين يجنّ المطر والمطر يتقهقر كما يفعل هو. الحرارة تلهث في صدر السماء ثم تهدأ ثم تحتج ثانية لأن الله لا يدخن سجائر «المالبورو»، كما يفعل هو.

ولكني كنت أرفع بصري وأتحيّر بعيدا كزحل.

الحقيقة حقيقة وصادقة؟! الى أيّ حدّ؟ لا أفهم. أعرف أني أتفاعل بخرافية محزنة لأمثالي.

لقد بدأت القوالب تتحرّك تتحرّك في اتجاهات متناقضة. كانت تتحرك ثم تقف حينا، ثم تنهمر وتذوب ثم تتجمع في برك صغيرة ثم تهمّ وكأن الريح هبّت... تنهض

مع الريح أو ضدّها.

فوق رأسي قبعة من الضوء. أضع بيني وبين العالم الزجاج بلون زهريّ. سأنتظر آخر رجل على سطح الماء. سأنتظر أن يصفو. يجب أن يبلّلني الصداع وأن أستنشق اليوم الى لانهائيته.)

أريد أن أتوجّس كالنجوم من الصباح المديد، ربما سيأتي العيد بما يمكن أن ينسج لي ذكرى جديدة أتلهّى بها.

فتحت خيالي واطبقت على أول الأسماء التي كانت تتدفأ هناك لأنه لا مكان لها سوى فجر فيّ كما أتصوّر دائما نفسي الملجأ للعشب.

(حدست بعد سويعات أني كنت أنتظر، أصطاد الوجوه الغريبة وتلوّن القاعة وأثقب ضجّة الزملاء بالنظر المحبط. سوف لن أجد ما لن يأتي. حذار، التورّط في الجنون العارم وصرامتها.

وكانت مدينة الحروف مخيفة، الدال الأولى صدئة والنقطة الأخيرة تبدو غامقة ومنتفخة كبطن حمامة سمينة سقطت في الاسفلت الساخن أو دمعة غراب فاخرة. لن يثبت عدم مجيئه الا مع الظهر الذهبيّ البارق ثم مع ولوج الشفق واحتدام الظلمة والضباب الذي سيشيّع الشمس... وستصفّر وتتكسر وتطير كأن الريح هبّت... العشب يتحوّل عن بلاده العشب يضيع في الدخان.

العشب يهرب أو يؤخذ عنوة العشب لن يرتاح بعد اليوم...

وجدت أمامها الكرة القطنية بلونها الداكن الوسخ وبلزاجة مقرفة تشبه المخاط فعمدت الى ملاعبتها بقدم ملّت الجلوس. لربما لم يرق لها انعكاس صورتها على البرنزي الذي يمنح العمود الكهربائي جسد امرأة يافع في الأربعين منحوتا في الصخر بنباهة فنان عاطل عن العمل منذ مدّة طويلة. فهمت آنذاك لماذا تكون الروايات اليتيمة عظيمة).

إنه الله يداعب الآن حرير فراش العرش والملائكة والنجمات التي تدفقت الى نافذته لتسهر على خطّ أحلامه المديمة... (وتبيض آخر الليل).

ياه، ماما إن غصنا أزرق ينبعث في فوق، إنّه يتوجه الى القطّة العمياء، لا، إنه الآن يميل الى كأس الحليب.... البحر يفيض ماما... البحر أخضر!... ماما ربّما هو شنب الله! هل الله مخيف مثل جدّي؟!

ثار الوجه الجميل الذي كان يأخذ الصغيرة وسقطت الغدّة الكبيرة من ثقب هائل في الجمجمة التي كانت بحجم البرتقالة وفار إبليس لأن منافسة حادة انطلقت في بني آدم وانتفض. هكذا حلمت البارحة.

(الورق والخرز الأبيض والحبر الرمادي ونبضها العنيف يدفع بها الى الساعة

التي تختفي تحت كمّ سترتها. تنفست طويلا وشعرت وجعا عميقا (الحياة تخذلها) كالبحار أو كالشفق واستلّت الشجرة الأخيرة بأوصالها من داخلها وتمتمت تأخّر!.

تأخّر الصباح أيضا!! أيضا !!

[تركته يغدق فورته على الصورة الشائكة. تركته الى روحه فردوس. تركته كأن الريح هبّت - الريح - فردوس العشب الذي يموت في حلم الفجر وفي انتظار لا يملّ حتى تسقط كالعشب على نفسها ولا تمنح روحها. فردوس بصفاء ما ملك الكيان انهالت على ظلّها وجنّ لموتها سعد.]

درصاف نويرة
سوسة



لقاء العدد

مع نبيل سليمان
روائي سوري

حاوره : سمير بن علي

حينما تجلس الى نبيل سليمان لا تعرف ايهما يحادثك ذاك الفتى الاشقر المشاغب المتحفز في كل حين الى تحويل المواقف الاكثر جدية إلى مواطن سخرية باسلوب فيه الكثير من خبث«الروائي» أو ذاك الناقد الكهل الحاصل على شهادات عليا في الاداب واللغة والذي أثرى المكتبة العربية بدراسات من امثال الادب والايديولوجيا في سوريا (بالاشتراك مع بوعلي ياسين) سنة 1974 والنقد الادبي في سوريا 1980 ومساهمة في نقد النقد الادبي 1982 والرواية السورية 1981 واسئلة الواقعية والالتزام 1985 وعناوين اخرى منها وعي الذات والعالم وفي الابداع والنقد او الناشر الغارق في ارقام التوزيع ومشاكل الترويج ولكنه يظل يلح عليك انه اولاك جميعا بدءا بالروائي صاحب ينداح الطوفان (1970) والسجن (1972) وثلج الصيف (1973) وجرماتي (1977) والمسلة (1980) وقيس يبكي (1988) وهزائم مبكرة (1988) ورباعية مدارات الشرق اطفاله الاربعة الاواخر اللذين يلذ له كثيرا اعتبارهم مرحلة خاصة في تجربته ككل التي حاولنا سبر بعض اغوارها في هذا الحديث.

*** لنبدأ بمدخل تاريخي، مرّ قرن او اكثر او اقل قليلا حسب اختلاف التقويمات من عمر الابداع الروائي العربي الذي انت اليوم احد المحاولين فيه كتابة ونقدا والسؤال الذي يطرح بالحاح هل استطعنا تشكيل روايتنا المتميزة**

- في عمر الرواية العربية القصيرة سواء اعددناه قرنا منذ البدايات الجنينية ام نصف قرن منذ البدايات الانضج، في هذا العمر اختصر تاريخ زاخر للرواية الغربية او لحظات اساسية من هذا التاريخ كذلك لحظات اساسية من الموروث الحكائي والسردي العربي من هنا برز في مرحلة او تزامن في المرحلة نفسها اكثر من تيار حتى تشكلت العلامة الخاصة الاولى للرواية العربية بما قدمت الخمسينات على يد الشرقاوي ومينا وبخاصة ثلاثية نجيب محفوظ...

ترسخت هذه العلامة بجهود الاجيال التالية وان كانت في البدايات الحداثية قد ضغطت على اساليب التجربة الحداثية الغربية... للرواية العربية وبما نسبها لنفسها على الرغم من استمرار ما لوطئة الحداثية الغربية على بعض الانتاج الروائي الحداثي العربي ومن ابرز تلك العلامات الانعطاف الذي برز منذ عقد في ما يسمى بـ «الرواية التاريخية» والاصح ان نقول في الرواية التي تعنى بماض ما هذا ما تدل عليه «الوباء والتلال» لهاني الراهب «مدن الملح» لعبد الرحمان منيف «وليمة لاعشاب البحر» لحيدر حيدر... الخ.

ومن تلك العلامات ايضا الانعطافة الاخرى في ما يسمى بـ «الحداثة الروائية العربية» كما تدل عليه تجربة الياس خوري في توليد التراث السردي... ولعله بجملة ذلك، وخاصة بالتفاصيل التي لا يسعف المقام لذكرها هنا قد بات بمقدورنا ان نقول هذه هي روايتنا العربية او هذه هي هوية الرواية العربية.

*** أين تضع كتاباتك الروائية وانت الكاتب والناقد المنظر في هذا المسار الذي تحدثت عنه وبخاصة انتاجك الاخير رباعية «مدارات الشرق»؟**

- ابتدأت تجربتي في الرواية بالسير على نهج من تقدّمني في «ينداح الطوفان» وربما كان لذلك ظل ما في رواية «السجن» ايضا ولكن منذ هذه الرواية ابتدأت مع كثيرين من جيلي اتلمس سبيلا اخرى وكان عدد من سبقونا من الروائيين قد اخذوا يشقون للحداثة الروائية دربها تحت وطأة الحداثة الروائية الغربية هكذا بالنسبة لي حاولت في «ثلج الصيف» ان اعدد الاصوات الروائية وان يكون للراوي في مفتتح واختتام الرواية صوته كما حاولت في هذه الرواية ان ارمز لهزيمتنا الكبرى في (5 حزيران يونيو 1967) وفي سابقتها رواية «السجن» حاولت أن أرمز لتجربة القمع العربية وقد تابعت هذه المحاولة في رواية «جرماتي». كما حاولت في رواية «السلّة» سبيلا آخر هو معالجة الوثيقة وتقديم الرواية بالاسم الصريح للراوي «شحطة الكاتب» وفي هذا كله وفيما تلاه كان هتك الراهن ومواجهة المحرّمات والتفكير فيها هاجسا أساسيا للشغل.

وكما عادت تجربتي الاولى عام 1970 وأعني «ينداح الطوفان» إلى الخمسينات كذلك عادت «هزائم مبكرة» إلى الفترة نفسها ويبدو أن كثيرا من العناصر الاساسية فيما كتبت خلال خمسة عشر عاما اي حتى منتصف الثمانينات إنما كان تجريبا (مبطنا) داخليا يهيىء لرباعية «مدارات الشرق» وها هنا في هذه التجربة

التي استغرقتني منذ منتصف الثمانينات حتى مطلع 1993 واسفرت عن اجزاء مدارات الشرق الاربعة ها هنا أظن انني اقف اليوم، ها هنا أظن أنّ رواياتي تنتظم ضمن المسار الذي رسمه الجواب السابق ففي هذه الرواية عدت الى ما بين مطلع القرن ومنتصفه أقرأ الهامش أحيي الهامش أؤرخ لمن لا تاريخ لهم أحفر في الذاكرة والعين مصلوبة كما كررت مرارا على نهاية القرن على هذا الذي نعيش وعلى الافق المنظور في الاقل في هذه الرواية جربت من موروثنا السردي نمط التغريبة وفتقت فيما يسمى بالتاريخية الروائية أو الرواية التاريخية وتابعت تجاربي السابقة في الوثيقة والتناص إلى مدى بعيد وربما كان ذلك مع ما سبقه بقليل أو تزامن معه هو ما سميته في الاجابة السابقة بانعطافة أولى في اخر تطورات المشهد الروائي العربي.

*** المبدع الروائي والناقد ايهما يستولي على الاخر عندك لحظة الكتابة؟**

ـ في حالة المبدع الذي يمارس النقد أيضا ينشب صراع اثناء العملية الابداعية ربما بالنسبة لي على الاقل، كان ذلك جليا فيما قبل لحظة الكتابة خاصة، وفي سياق عملية اعادة الكتابة ووضع اللمسات النهائية على المخطوطة وأظن أنّ هذا الامر يأخذ اشكالا عديدة حسب كل مبدع وإن لم يكن المبدع يكتب النقد.

على أنني في تجربتي الاخيرة «مدارات الشرق» أدعى أنني قلت للناقد في وداعا، لا شأن لك الان، انني اكتب رواية.

عندما كتبت «ثلج الصيف» منذ اكثر من عشرين عاما لم أكن بعد قد تورطت في كتابة النقد لكنني أظن ان الناقد القابع في دخيلة المبدع من خلال قراءاته وتأملاته قد أبرز رأسه أحيانا اكثر مما ينبغي له في هذه الرواية.

بعد عدة مغامرات، بعد عدة روايات، وبعد عقد ونصف جاءت «مدارات الشرق» لتغامر في الكتابة وتغرق في لذتها.

من المؤكد أنّ حصيلة عدة كتب نقدية وسنين من القراءة والتأمل قد قبعت في منطقة ما من تكويني لكنني في «مدارات الشرق» أظنها كانت في حدود ما يمكن تسميته باللاشعور المعرفي، باللاشعور النقدي وحال اية حال سواء اصدقت «مدار الشرق» هذا ام كذبته فانه فيما يبدو لي الان العلاقة الامثل بين الناقد والمبدع في الكاتب الواحد.

*** هل من فاصل بين زمن الكتابة وزمن الكاتب او بمعنى اخر المؤثرات الخارجية والحياتية لحظة الكتابة والابداع؟**

- مهما استطاع الكاتب ان يتخفف من ضغط راهنه وهو يكتب عن هذا الراهن او عن لحظة ماضية ما او وهو يستشرف ويكتب عن مستقبل لم يأت بعد فانه في سائر هذه الاحوال متأثر بالراهن لكن البون سحيق بين تأثر وتأثر بين المستوى اليومي ومستوى الممارسة المواطنية للمبدع وبين مستوى الابداع ولقد عشت هذه التجربة بمرارتها مرارا عديدة فعندما كتبت «الجرماتي» و«المسلة» كان راهن الصراع العربي الاسرائيلي يسكن روحي وأنفاسي والروايتان تشتغلان على هذا الصراع أواسط السبعينات وكل ما يتصل به من الحرب إلى السلام.

كذلك وطوال السبع سنوات من كتابة «مدارات الشرق» كان الراهن يعصف بي وربما بدت هنا مفارقة حادة وملغزة فالرواية تشغل في النصف الاول من القرن العشرين ولعلها بذلك تهرب من راهنها اما الكاتب فيعيش انهيار الاتحاد السوفياتي والسلام الاسرائيلي وعاصفة الصحراء وموت حقوق الانسان العربي والتجارب الحداثية في الكتابة فكيف يتأتى اجتماع ذلك كله؟

في هذا السؤال يكمن سر كبير من اسرار الكتابة الروائية تكمن خصوصية هامة من خصوصيات الابداع والمبدع ولعل تجربتي المتواضعة من «جرماتي» إلى «مدارات الشرق» تقدم رسما من الرسوم العديدة التي قدم ويقدم المبدعون للعلاقة الحساسة الشفافة والدقيقة بين زمن الكتابة وزمن الكاتب.

*** هل يمكننا اليوم ان نتحدث عن زمن الرواية هذا الجنس الذي يبدو أنه آت على كل الاجناس ملتهما اياها؟**

- حقا يبدو أن هذا الزمن عربيا وعالميا هو زمن الرواية على الرغم من أن أصواتا علت تنعي الرواية في أروبا وفي أمريكا.

بالنسبة الينا يبدو أنّ واحدة من علامات دخولنا القرن العشرين قد تجلت في التجربة الحداثية للشعر خلال الخمسينات والستينات بل والسبعينات كما تجلت في وصول هذه التجربة إلى نهايتها وفي بروز أزمة الشعر كما بدا منذ الثمانينات على الاقل وبالمقابل فهذه العلامة تجلت ببروز الرواية وما يقال من التهامها للاجناس

الاخرى وسيطرتها على الشطر الاساسي والاكبر من الجهد الابداعي العربي ومن شرائح القراء.

اذا مع أنّ الرواية العربية اليوم هي توليد لموروثنا السردي والحكائي وهي حفر في تاريخنا وفي ذاكرتنا وهي تبصر ومواجهة لراهننا ومستقبلنا وهي مغامرة ابداعية في العمارة في البناء في الشكل وهي الفضاء المصطخب بالقصة بالشعرية بالاطروحة بالحكمة الشعبية...

اذا صحّ ذلك، بل اذا صحّ بعضه فانّ هذا الزمن هو زمن الرواية حقادون ان يعني ذلك اي تطاول او انتقام من راهن الاجناس الادبية الاخرى كل ما في الامر كما يبدو ان البشر هنا او هناك، في عالمنا المأزوم اعنى عربيا وعالميا قد وجدوا والى امد غير معلوم شكلا تعبيريا اكبر موالمة وقد يأتي يوم يقوم فيه جنس ادبي جديد مقام الرواية الان ولكن هذا هو على كل حال التشخيص الراجح لهذه اللحظة لهذه النهاية للقرن العشرين.

*** في كلامك الماعات واشارات للايديولوجيا وكونها متكأ ولا توجد كتابة بريئة بنسبة او باخرى ونحن اليوم نعيش ما اصطلح عليه بزمن نهاية الايديولوجيا فهل فقد المبدعون هذا المتكأ وهم اليوم الخلاء؟ وأين يقفون اليوم؟**

ـ بالتأكيد ليس من كاتب ولا من كتابة يخلو او تخلو من الايديولوجيا ولقد عانى الكاتب والكتابة عندنا كما عند غيرنا من نتوء هذه الاشكالية على الاقل في النصف الثاني من هذا القرن بالنسبة لنا بصورة خاصة في الشعر والرواية والنقد.

لكن ما يقال الان من سقوط او نهاية الايديولوجيا ليس في نظري غير كذبة كبرى مما اشاعه الغرب في السنوات الاخيرة بعد سقوط الاتحاد السوفياتي وربما كان ما نعيشه من فورة الاصولية (المد الاصولي) بشتى اشكاله الدعوية والعقيدية والفكرية وصولا الى الارهاب خير دليل على تكذيب نهاية او سقوط الايديولوجيا كذلك ما عشنا من حرب ايديولوجية في السنوات القليلة الاخيرة ابتداء من حرب الخليج وليس انتهاء بحرب البرلمان الروسي.

هذا اذا لم نذكر المتغيرات السريعة التي بدأت تعبر عنها الانتخابات في اوروبا او اذا لم نذكر الحرب الايديولوجية الجديدة التي انطلقت مع «أتفاق غزة اريحا اولا» ولكي لا نبتعد كثيرا عن اطار الابداع والرواية ربما يكفيني ان اختم هذه الاشارة

بالتذكير بدعوة... «فردريك جمسون» في احدث كتاباته الى لحظة ماركس الحداثية والى الرواية السياسية.

في مدارات الشرق وخاصة ابتداء من جزءها الثالث «التيجان». تلمست بداية التيارات الاساسية التي حكمت ماسيلي من القرن العشرين عربيا :

- التيار القومي
- التيار الشيوعي
- التيار الاسلامي
- التيار الاقليمي القومي.

ولئن عنيت الرواية بتجليات هذه التيارات في سوريا وبلاد الشام فانما كانت ترسم ذلك تجلياتها في الشرق برمته وليس المعني هنا حزبا سياسيا محددا فقط بل كل ما كان يمثله ذلك من اشتغال في الفكر والابداع والتحديث والسياسة والاجتماع وقد كانت لهذه التيارات صيرورتها المتناقضة والغنية عقدا بعد عقد حتى آل الامر الى ما آل اليه اليوم ونحن على عتبة القرن الحادي والعشرين وكان في صلب ذلك كله المبدعون كما ذكرت ولكن اذا كانت هذه التيارات قد أفلست على الرغم من استمرار تعبيراتها الحاكمة أو المناهضة لبعضها فإنّ شطرا من المبدعين قد استقرأ ذلك مبكرا ولذلك هو لا يبكي اليوم على ما سقط أو تبلبل كما ان شطرا آخر من المبدعين قد ارتبك بارتباك تلك التيارات لكن الارتباك لم يبق حاكما لهؤلاء بالمقابل هناك كثيرون ندبوا وروّعوا وهؤلاء من يصح عليهم ما ذكرت من الوقفة في الخلاء وليس هذا الوصف كله ببعيد عن آثار سقوط الاتحاد السوفياتي والدول التي كانت تدور في فلكه وبروز الهيمنة الامريكية وما يسمى بالنظام العالمي الجديد.

انني اود أن أختتم بالحديث عن المبدعين الذين لا يصممون الايديولوجيات ولا يتصنمون بها، المبدعين الذين لا يقفون في الخلاء وانما يواجهون هذا العصف بالسؤال بالتعكر بالكتابة بالحس التاريخي العالي بالمسؤولية ويغامرون من أجل الجديد الذي هو دوما جنين في تاريخ البشر عندما يبدو على السطح أنّه ليس ثمة سوى الافلاس او القديم.

حاوره : سمير بن علي



وَاجْلُ رَاحي وَأَرِحْنــــــي   بـعـقَـــار ومــغــانــي
وَاسـقِـنـي واشْرَبْ وغـــنَّ   ولـــــدى شربــي تــرانـي

محمد الباجي المسعودي

دراسة

مظاهر الوثنية في شعر الشابي

سامية البحري

إنّ الدين شيء فطري وعام لدى جميع الناس مهما كانت طبيعتهم وأوضاعهم الاجتماعية، وهو جملة العقائد التي تدفعنا الى الحيرة والشك والاهتمام بأدق التفاصيل المتعلقة بالوجود، وماوراء الوجود. والكلمة تحمل في قرارها معنى العبادة والتعبد وتلزم الانسان بممارسة شعائره ومعتقداته ممارسة حرفية.

فالدين اذن يمثل ذلك الجانب المقدس في حياة الناس والمجتمعات، والشيء المقدس في حياة الشعوب يختلف من شعب الى آخر. فالهنود مثلا يعتبرون البقرة شيئا مقدسا والشعوب البدائية اتخذت من الحيوانات والنباتات رموزا تمثل المقدس لهم...

ولعلّ المقدس مشدود الى المعاني الدينية شداً، وفي حالة الشابي بالذات يهمنا ان نرى ماإذا كان تسرب الى شعره شيء من الصور والمعاني الدينية التي تشدّ شعره الى الوثنية، معان جعلت نصوصه الشعرية تتفاعل تفاعلا لا يدركه الشاعر في أغلب الاحيان. وانما النص يبني «كيانه» بعيدا عن ارادة كاتبه.

لقد جاءت الوثنية في أغلب قصائد الشابي تُشير الى نفسها اشارة وتلمح بها تلميحا. والوثنية نفس ديني سرى في عمق القصائد وتجلى على سطح الاغاني عبر ذكره لمعابد الحق و«هياكل الحب» و«الجمال» و«الغاب». وتوسله للآلهة وسجوده ومناجاته للأرباب وتقديسه للطبيعة والمرأة والحب والجمال والفن... واعتقاده في آلهة متعددة الاوجه والاشكال. الى جانب ما تزخر به القصائد من احتفالات طقوسية وثنية تقوم على النواح وتقديم القرابين.. والابتهال والرقص والغناء.. ولكلّ ذلك دلالاته.

لقد نظر الشابي الى الطبيعة بجميع عناصرها فوجدها عظيمة شامخة قوية فاتنة الجمال فشدّه سحرها المتجدد الباقي على الايام والاعوام (1) فاستسلم له واسلم.

وعاش تحت ظلالها الالاهية في صمت فيه ضرب من العشق والتقديس.

لقد مثلت امامه في صورة الاله القوي العظيم الجبّار ونظر اليها والى ادواحها نظرة اعجاب وتقديس فإذا به يرنو الى الادواح في جبروتها فيخالها عمد السماء امامه ولعلّ الغاب هو الاطار الامثل الذي تجلت فيه كل محاسن الطبيعة و صفاتها المقدسة لذلك.

نجد الشابي يؤخذ بسحر هذا الجمال الرباني. فيعدد محتوياته في نفس شعري بديع. وايقاع موسيقي خلّاب فيه ضرب من التسبيح والعبادة.. وهاهو راكع امام الطبيعة الاله ينظر الى كل عنصر من عناصرها نظرة العاشق العابد. فيسجد «للشذى» ولرائحته الذكية والظلّ والاضواء النورانية. لقد جعل هذا الاله العظيم الشاعر يتنعمّ «بالحب والالهام» ويشعر بالراحة والطمأنينة. ويحس بالسكينة. فإذا به «روحا» مسحورة في عالم فوق الزمان الزاخر الدوام» (2)، وتتحول الطبيعة الى حرم إلاهي طاهر منير قد «قبس منه الشاعر قبسا اضاء ظلامه وخلع عنه مسوح الحزن وألبسه رداءا موشى بطهر هذا الاله وقدسه وجلاله.

وفي قمّة ايمانه بعظمة الطبيعة وجلالها يقف بحرارة الالهام. يقف الشاعر ساجدا يصلّي لبهائها وجمالها. داعيا لعبادة هذا الاله:

وارفع صلاتك للجمال عميقة   مشبوبة بحرارة الالهام (3)

يركع الشاعر امام جمال الطبيعة متضرعا ان اجعلي عمري نشيدا ساحر الانغام. لقد انتشى بروحها الالاهي المقدس انتشاءا جعله يتمنى ان يصبح نغمة من نغماتها وشذى يضوع مع الاشعة والرؤى وان يحيا كالطير في الافق الساجي وكالنحل فوق غضّ الزهور لا يرى غير فتنة الطبيعة وجمالها المقدس و«أحلام قلبها المسحور» (4).

ويقف الشاعر في هذا الحرم الالاهي المقدس يناجي روح الطبيعة ويصغي الى نشيد قلبها المتغنّي فإذا هو «في نشوة فياضة بالوحي والالهام» (5). كل عنصر فيها ينبىء بألوهيّتها: الرياح القوية العاتية قادرة على ان تسحق الكون، كونا بكون و«الشموس الوضاّءة تنشر النور في الفضاء المديد (6) كما عبد فيها جمال السماء ورقة ورد الربيع الخضل وطهر الثلوج وسحر المروج موشحة بشعاع الطفل (7) وبذلك يكون الشابي قد وزّع صفة الألوهية على عدّة قوى طبيعية (8) فهو يدين بالطبيعة وبكل عنصر من عناصرها. اذ الطبيعة ام الموجودات جميعا. وأصل الحياة فهي عند الشعوب البدائية الام / الآلهة. وعند شعوب اثيوبيا ومصر القديمة «ايزيس»، أمّا سكّان جزيرة قبرص فيطلقون عليها فينوس وهذا يعني انها كانت معظمة ومقدسة من طرف اغلب الشعوب اما الشابي فلم يخصص للطبيعة اسما

معيّنا. إنّما هي مزيج من الصفات الالاهية الربّانية. فهي القوية العظيمة. ذات جمال وجلال وقدرة على الاحتواء. احتواء كل صفة من صفات الربوبية التي تجعلها ابديّة خالدة في شبابها وجمالها وروحها. لا يحدّها زمان ولا مكان، منشئة خالقة، فقد خلقت في قلب الشاعر اكوانا من السحر والجمال وجعلته «يعانق روح الوجود» (9).

وبدلت حزنه فرحا وتعاسته سعادة. لقد صوّرها في صورة الاله الذي يقول للأشياء كن فتكون. فإذا بها تطهر نفسه من كل دنس. وتسكب روح الجمال في فكره ووجدانه وتجعل نورها الالاهي يتغلغل في روحه فتحييها بعدما ذبلت من الاحزان والآلام (10) واصبح بعد ان انتشى بروحها الالاهي المقدس. شذى يضوع مع الاشعة والرؤى، وسط معبد الحق الجليل السامي (11).

فمن كان له مثل هذه الصفات جدير في مذهب الشاعر بأن يعبد ويطاع. لقد اتخذ الشابي الغاب معبدا قدّسه وجعله يساوي الطهر والحق والجمال.. وهي نظرة وثنية صميمة. سعى من ورائها الى ادراك المقدس او الالاهي.

ونرى الشاعر يمزج بين الطبيعة والمرأة اذ اصبح جمال المرأة ماثلا في الطبيعة واصبحت الطبيعة تحسم ذلك الجمال الذي ينشده الشاعر في المرأة (12) فالشاعر لم ينظر اليها على انها جسد يشتهى، أو متعة من متع العيش بل عدها قطعة فنية من فنون السماء، واعتبرها روحا ساحرة الجمال تحمل بين جنبيها سعادة الحب ومعنى الامومة (13)، لقد تجاوزت المرأة التي وصفها الشابي في شعره، عاديتها فأصبحت: فوق الخيال، والشعر والفن، وفوق النهى وفوق الحدود (14)، فهي جوهر الوجود وكنه الحياة، وعظّمها ومنحها صفة القداسة وهي صفة الاهية ربانية، ثم اعتلى بها عرش العلياء وجعلها ندّا لارباب السماء، وهاهو يعترف بألوهيّتها:

أنت لم تخلقي ليقربك الناس*ولكن لتعبدي من بعيد (15)

فعلاقة الشاعر بالمرأة شبيهة بعلاقة العابد بالمعبود، والانسان بالإله، وانثى الشابي تتجلى في صوره الشعرية كأنّها حورية من حور الجنّة، رسمها الاله بريشته الساحرة، «أنت من ريشة الاله». فإذا بها تصبح فنا من فنون السماء وقد كانت تحت السماء روحا جميلا صاغها الله من عبير الورود (16). وصوّرها في صورة فينيس ربّة الجمال عند اليونان فلم تبق عنده رمز الخطيئة البشرية. وانما العنصر المخصب للحياة والحب في صورته الالاهية على الارض (17) كما هو الشأن بالنسبة الى الغاب الذي اتخذه معبدا ساحرا استرجع فيه ماكان للانسان في القديم من صلة دينية مباشرة بالكون (18) فالشابي قد جعل المرأة طاهرة طهارة تبعث التقديس:

يالها من طهارة تبعث التقديس في مهجة الشقيى العنيد
اي شي تراك.. هل انت فينيس تهادت بين الورى من جديد

* لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس العميد
ام ملاك الفردوس جاء الى الارض ليحمي روح السلام العهيد (19)

و«فينيس» و«ملاك الفردوس» تعبيران اتى بهما الشابي ليكسّر عادية المرأة التي اتخذت فيما بعد وجه الربة والالهة، فاذا هي شبيهة «بعشتار» آلهة الحب والخصب، وقد استخدم الشاعر اسمها الروماني «فينيس». وآمن بصفاتها الالاهية فراح يستجديها في ضراعة وتذلل ويطلب منها ان امنحيني السلام والفرح الروحي «ياضوء فجري المنشود». ويستعطفها ويسترحمها راجيا منها ان تبعد عنه اليأس وتبدد الظلام.

* وارحميني فقد تهدمت في كون *** من اليأس والظلام مشيد
* وانقذيني من الاسى فلقد امسيت *** لا استطيع حمل وجودي
* وابعثي في دمي الحرارة علّي *** اتغنّى مع المنى من جديد
* انقذيني فلقد سئمت ظلامي *** أنقذيني فلقد مللت ركودي (20).

لقد توجه ابو القاسم الشابي، في سكرة العشق وغمرة الوجد الى المرارة بما يتوجه به العبد الى ربّه في ديانات السماء (21) فتوسل اليها ان ارحميني وامنحيني السلام ودعاها ان انقذيني.. ورجاها انفخي في مشاعري.. وسجد لها والح في السجود خاصة في قصيدته صلوات في هيكل الحب فجعلها ابنة للنور، ومن كان ابنا للإله فانه يرث عنه الالوهية. وفي غمرة السجود ينظر الشابي الى معبودته نظرة عاشق متعبّد. ومتصوّف خاشع أفناه التعبد في ذات المعبود. فيرى فيها «روعة المعبود»:

* يابنة النور انني أنا وحدي *** من رأى فيك روعة المعبود
* فدعيني اعيش في ظلك العذب *** وفي قرب حسنك المشهود
عيشة للجمال والفن والالهام *** والطهر والسنى والسجود (22)

إنّ هذه «الصلوات» يقوم بها ليتقرّب من محبوبته التي اصبحت في مصاف الالهة او الملائكة. وقد احاطها الشاعر بهالة قدسية نورانية. رفعتها عن منزلة الانسان العادي. ووازاها بكل ماهو طاهر قدسي. وبذلك يكون الشاعر قد وقع في حب خالد سام مقدس جعله يصلي ويتعبّد في هيكل الحب كالناسك البتول، كلما

ارتفعت هذه المرأة وعلت. كما تاقت نفس الشاعر الى ان يتصل بروحها الطاهر وجمالها الخالد وسحرها الممدود ونورها المعبود، فهي قدسه ومعبده وصباحه وربيعه ونشوته وخلوده.

.أنت قدسي ومعبدي وصباحي وربيعي ونشوتي وخلودي (23)

انه يخلق من جديد كلما رآها وتنعم بجمالها وبسحر عينيها السرمدي،

اراك فأخلق خلقا جديدا كأني لم ابل حرب الوجود (24)

لقد وصف الشاعر المرأة بصفات الاهية فأصبحت بذلك قادرة على ازالة اتعابه واحزانه فغمرت روحه بالطهر والضياء والسحر والنقاء والصفاء.. وبعثته في عالم ساحر لا يسمع فيه الا رقيق الاغاني «الخافت» وحلو النشيد. ولا يبصر فيه سوى الاماني الراقصات ولا يشعر فيه الاّ بالفرح والغبطة والسعادة.

تلك هي امرأة الشابي امرأة غير عادية تحيط بها الخوارق وتلّف روحها هالة قدسية نورانية جعلتها تخترق الاجواء وتصل مشارف السماء.

أمّا العالم الذي تعيش فيه هذه المرأة الالهة، فهو عالم سماويّ مطهر مقدس غير مدنّس يكثر فيه التسبيح والابتهال. والتعبد والسجود. انه عالم العلياء شبيه بعالم ربّ السماء.

* طيور سحرية تتناغى *** بأناشيد حلوة التغريد

* وقصور كأنّها الشفق المخضوب *** او طلعة الصباح الوليد

وغيوم هذا العالم رقيقة تتهادى *** كأباديد من نثار الورود (25)

فيه انوار ساطعة وشموس وضاءة ونجوم تنشر في فضاء مديد، ان مكونات هذا العالم قد انبثقت من سحر عينيها.

كل هذا قد أنشأه سحر عينيها والهام حسنها المعبود

وبهذا تكتمل ألوهيتها. ففي نظرات عينيها سحر الاهي به استطاعت ان تغير الوجود. من وجود مدنس الى وجود مقدس، تنعّم به الشاعر حيث وجد فيه سعادة لم يجدها في حياة الورى وسحر الوجود.

انّ العالم الذي توجد فيه هذه الانثى هو نفس العالم الذي سار اليه الشاعر ليحيا فيه حياة شعر وقدس.

هكذا قال ثم سار الى الغاب*ليحيا حياة شعر وقدس (26)

انّه الغاب ذلك الفضاء المقدس «حرم الطبيعة» و«معبد الحق الجليل السامي» الذي اتخذه الشاعر معبدا يقيم فيه الصلاة:

* المعبد الحي المقدس ههنا *** ياكاهن الاحزان والالام

* فاخلع مسوح الذل تحت ظلاله *** والبس رداء الشعر والاحلام

* وارفع صلاتك للجمال عميقة *** مشبوبة بحرارة الالهام (27)

إنّ صورة هذا العالم هي صورة من حياة «أهل الخلود». فحضور الانثى في الغاب، انما هو حضور في فضاء الآلهة الذي لا يدخله الاّ المطهرون.. وتقديس الشاعر للطبيعة والمرأة انما هو تقديس للجمال الذي اعتبره الشابي جوهر كل القيم والأشياء وغاية التجربة في شعره (28) لقد نظر الى المرأة فرأى فيها «وداعة وجمالا وشبابا منعما املود» وتمعّن في صورتها، فإذا هي رسم عبقريّ فنّ هذا الوجود، بهره هذا الجمال الروحي السرمدي الساحر الذي يسكر الناظرين، فهي عندما تختال تهتز رائعات الورود.

وتهبّ الحياة سكرى من العطر ويدوّي الوجود بالتغريد (29)

لقد جلت هذه المرأة للشاعر مافي الكون من آيات الجمال الكلّي المطلق بل اختصرت جوهره لحنا وتوقيعا (30)، والجمال الكلّي المطلق عنده مقدس ملازم للسرّ للفضاء البعيد، انه جمال الاهي مطهر خالد معبود، لمسة الشاعر في روح الطبيعة والمرأة التي توسّل اليها ان:

دعيني اعيش في ظلّك العذب وفي قرب حسنك المشهود
عيشة للجمال والفن والالهام والطهر والسنى والسجود (31)

وتقديس الشاعر للجمال جعله يتخذ الغاب معبدا اقام فيه الصلوات،. معبدا شيده بالرؤى والخيال. وجعل له مكانا. في موطن القلب والوجدان:

* في فؤادي الرحيب *** معبد للجمال
* شيدتـه الحيـــاة *** بالرؤى والخيال
* فتلوث الصلاة *** في خشوع الظلال
* وحرقت البخور *** وأضأت الشموع (32)

انّ الجمال خالد معبود أحسّ به الشاعر في ثنايا الوجود، كما احسّ به اهل بابل فعبدوه في «عشتروت» وشعر به اليونان فقدسوه في «أفروديت» واستفز قلوب الرومان فمجّدوه في «فينيس» وأقامت له الانسانية كلها معابد المجد في أعماق القلوب (33) وتقديس الشابي للطبيعة والمرأة والجمال جعله يناجي الرب في كل هذه الاشياء ويصغي الى وحي الغاب تترنم به السماء، وهذه نظرة وثنية صميمة.

وقد تمتع الشابي بهذا الجمال وكان ضمنا الى الحق والحب، الحب هذا الاحساس الذي يقترن اساسا بالقلب، سما به الشاعر وطهّره من كل دنس، فشبّهه بالروح النورانية التي تنثر النور وتبدّد الظلمة. وقد ادرك الشاعر كنه الحب وجوهره في جمال الوجود المتسامي جمال الانثى البكر السامي وقد تعرت من اثواب الاثم (34) فبدت كزهرة عذبة، وكلحن جميل، فجرا منشودا وزينة للوجود بدونها يستحيل الوجود قبرا.

* ياعذارى الجمال والحب والاحلام *** بل يابهاء هذا الوجود
* خلق البلبل الجميل ليشدو *** وخلقتنّ للغرام السعيد
والوجود الرحيب كالقبر لولا *** ما تجلين من قطوب الوجود (35)

فالحب في شعر الشابي شعور مقدس نبيل، بل هو «روح الكون» «روح السلام العهيد» صلاة وعبادة تجعل العبد مشدودا الى «السماء».

انه اناشيد طاهرة تسحر الملأ الاعلى، وهو ترنيمة العذارى وبراءة الطفل الغرير. رفعه الشابي الى حقيقته السامية واعاده الى منبعه الاصيل. فإذا هو دين وعقيدة في الحياة. وقد ارتكز الحب في أغاني الحياة على اساس الانجذاب الى الانثى سواء كانت في صورة المرأة. بكرا لم يمسسها بشر او الام في طهرها وقداستها، فكان كالجدول يسير على مهل فيحي اوتار الغزل وتفيض منه ألحان الصبابة. عذبة مثل الامل ان الحب يثير في قلب الشاعر أناشيد الخلود الساحرة فتحيط به العذارى الخالدات «عرائس الشعر البديع» متغنية بنغمة الحلم الوديع. انه حبّ رومنسي مقدس قيثارة الاحلام و«بسمات الانغام» به استطاع الشاعر ان يخرج من الموت الى الحياة وان يغير الوجود من وجود مدنس الى وجود مقدس فكان بذلك عنصرا خصبا في الكون والحياة ادخل الحيوية على الواقع البشري الجامد الميّت. لقد فجّر الشابي ينبوع الحب في شعره فتدفق سيله منطلقا نحو السماء معانقا الفضاء فتلا على سمعه اغاريد الحياة الطاهرة. واثار في قلبه اناشيد الخلود الساحرة (36).

وهذا الحبّ جعل الشاعر يتحوّل الى شعاع. الى نشيد ساحر او عطر شذي. فهو عنده الحقيقة الخالصة من كلّ عرض والجمال في صورته الالاهية. وفي ذلك ضرب من الوثنية. وأبرز قصيدة تجلّت فيها الوثنية هي قصيدة «تحت الغصون» وذلك من خلال الاشارة الى إله الفنون الوثني. جاعلا الغاب عنوان البراءة المفقودة براءة عمد الشاعر الى «استرجاعها»، من خلال ممارسة الجنس مع أنثاه في احتفاء وثني عظيم. وبذلك تتحوّل الممارسة الجنسية من ممارسة مدنسة الى ممارسة مقدسة ومن اثم الى طهر وقدس:

طهّري ياشقيقة الروح ثغري بلهيب الحياة، بل قبّليني
إنّ نار الحياة والكوثر المنشود في ثغرك الشهي الحزين

وبذلك يبقى الحبّ نور إلاهي مجنّح:

الحبّ روح الاهي مجنحة أيّامه بضياء الفجر والشفق (37)

فهو في الكون جمال يملأ الأفق ضياء ولحن جميل جعل الشاعر يتغنى بكل شيء جميل. وفي ذلك إشارة الى إله الغناء وربّ القصيد. أسطورة تناثرت رموزها في فضاء شعره. فنجد الشاعر يتغنى بالمرأة فيعتبرها «أنشودة الأناشيد» تغنّى بها

رب القصيدة الديوان، فضاء تصارعت فيه الارباب. وتنافست فيه الآلهة. من إله الموت، الى إله الحياة. فإله الحب وإله الخصب... فيتخذ بذلك الإله صورا متعددة فمرّة ينشر الخوف والرعب. وأخرى ينشر الحبّ والسلام بين الكائنات فتهبّ الطيور مع الفجر تتغنى بين المروج الجميلة. وحديث الشابي عن الآلهة يأتي تارة صريحا وتارة تلميحا دون ان يذكر اسماءها او يبتكر اسماء جديدة «كالهة السرور» و«ربّة الشعر».

ومن مظاهر الوثنية ايضا تلك الاحتفالات الطقوسية التي انشأ لها الشاعر المعابد والهياكل. فصلى في هيكل الحب وسط الطبيعة، فأكثر من السجود والركوع والتعبّد والابتهال.. وتأخذ هذه الاحتفالات شكلا آخر يسيطر عليها البكاء والنواح والندب تعبيرا عن الألم وطلبا للرحمة، وهي طريقة للتطهر من الذنوب والآثام. وتختم الاحتفالات بتقديم القرابين رجاء المغفرة كأن تلقى الاكاليل في النهر قربانا لآلهة السرور ومن وسط هذه الاحتفالات الطقوسية الوثنية التي يعلو سماءها دخان المباخر يخرج الشاعر كطائر «الفينيق» بعد ان يحترق جديدا متجددا قويا متمردا. فيثور على كل الارباب والالهة المصطنعة التي جعلته يعيش في ظلام الوجود.. فيتمرد عليها ويعلن التحدي صارخا ان:

* سأعيش رغم الداء والاعداء *** كالنسر فوق القمة الشماء

أرنو الى الشمس المضيئة هازئا *** بالسحب والامطار والأنواء (38)

فمظاهر الوثنية تحيلنا على جانب هام واساسي في الديوان، الاّ انّ هذا المظهر اختلط بأنفاس اخرى اسطورية ومسيحية وغيرها. والاسطورة نسغ ديني يتنزل في أنصاب الوثنية وطقوسها، فمن معدن الاسطوري نحت الشاعر آلهة احالتنا على تلك الاجواء الوثنية التي عاشها الانسان القديم. وبالتالي فقد امتزج الصوت الوثني بالصوت الاسطوري مما جعل عملية الفصل بينهما صعبة بل تكاد تكون مستحيلة.

فماهو اذن حظ أغاني الحياة من الاساطير؟ وماهي الرموز الدالة على وجود هذا الصوت في صور الشابي الشعرية؟ ذلك يكون موضوع مبحث آخر، سندخل به عالم الاساطير الذي يربط فضاء الشعر بعوالم الاسطورة في نص الشابي المتمثل في «أغاني الحياة».

سامية البحري
(القيروان)

الهوامش

1) الديوان قصيدة «الغاب» ص 266
2) المرجع نفسه ص 269
3) المرجع نفسه ص 270
4) المرجع نفسه قصيدة «الحافي السكري» ص 237
5) المرجع نفسه قصيدة «الغاب» ص 267
6) المرجع نفسه قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 186
7) المرجع نفسه قصيدة «اراك» ص 188
8) وقد كان الاقدمون يؤمنون بأنّ الريح والليل مثلا الاهان من الآلهة الاقوياء. ويقول الشابي في الخيال الشعري عند العرب ص 19 وتلك سنة الاقدمين فيما حولهم ينفخون بها من روح الحياة على ما يوافق مشارب الانسان وطبيعة تلك المظاهر.. ذهبوا يقيمون بها طقوس العبادة وفرائض الاجلال فإذا بها آلهة خالدة بين آلهتهم الخالدة...
9) الديوان: قصيدة «اراك» ص 189
10) المرجع نفسه قصيدة «الغاب» ص 270
11) المرجع نفسه
12) الفكر السنة 15 العدد 9 جوان 1970 محاولة في تحليل شاعرية الشابي، ابراهيم بن مراد
13) الخيال الشعري عند العرب ص 72
14) الديوان: «صلوات في هيكل الحب» ص 185
15) المرجع نفسه: قصيدة «أيتها الحالمة بين العواصف» ص 227
16) المرجع نفسه ص 224
17) المقدس في شعر الشابي: الباجي القمرتي: جوليات الجامعة التونسية عدد 30 1989 (275).
18) دراسات في الشعرية: الاسطوري في أغاني الحياة ص 255. هشام الريفي
19) الديوان: قصيدة « «صلوات في هيكل الحب» ص 183
20) المرجع نفسه
21) دراسات في الشعرية الشابي نموذجا: الاسطوري في أغاني الحياة ص 252. هشام الريفي.
22) الديوان: قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 186
23) المرجع نفسه
24) المرجع نفسه قصيدة «اراك» ص 188
25) المرجع نفسه قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 186
26) المرجع نفسه قصيدة «النبي المجهول» ص 152
27) المرجع نفسه قصيدة «الغاب» ص 270
28) دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا «الاسطوري في اغاني الحياة» ص 249 هشام الريفي
29) الديوان قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 184
30) دراسات في الشعرية «الاسطوري في اغاني الحياة» هشام الريفي
31) الديوان «صلوات في هيكل الحب» ص 185
32) المرجع نفسه «الصباح الجديد» ص 235
33) «الخيال الشعري عند العرب» ابو القاسم الشابي ص 44
34) المقدس في شعر الشابي: الباجي القمرتي ص 275
35) الديوان قصيدة «طرق الهاوية» ص 163
36) المرجع نفسه قصيدة «جدول الحب» ص 83
37) المرجع نفسه قصيدة «الحبّ» ص 81

38) المرجع نفسه قصيدة «نشيد الجبّار» ص 256

المصدر: ديوان «اغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي (الجزء الاول) الدار التونسية للنشر

المراجع: الخيال الشعوي عند العرب لأبي القاسم الشابي
الدار التونسية للنشر
ـ حوليات الجامعة التونسية عدد 30 ـ 1989
مقال المقدس في شعر الشابي للباجي القمرتي
ـ دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا
ـ الاسطوري في اغاني الحياة

ENCYCLO PAE DIA: UNIVERSALIS CORP 4: P 27: VOL
EN CYCLOPEEDIA: UNIVERSALIS VOL: 14: P 580:
(Le Sacié)

ندوات الإتحاد المقبلة :

■ العقلانية في الفكر العربي
(القيروان)

■ الرواية النسائية المغاربية
(قابس)

دراســة

قلق النص/ أسئلة الحياة:
ـ هواجس ضدّ الترهل والاعتزال ـ

المنذر بالريش

هل بإمكاننا الحديث عن تجربة متميزة لخطاب مسرحي عربي له خصوصيته تفرده شكلا كان أو مضمونا.

نحن معشر العرب، هل حقيقة كنا قد رفضنا هذا الصنف الابداعي باعتباره انتاجا مبنيًا على الصراع. هل أنّنا أمّة تلفض الصورة والتجسيد والمحاكاة لذلك كنّا امّة شعر وكنا أميل الى الخطابة والى فن الكلام والحديث.

مامدى مشروعية الحكي عن ازمة النص المسرحي عامة والنص العربي منه خصوصا. ثم هل النص المسرحي عندنا قد استطاع تجاوز صياغاته التقليدية، بناءه وتمددات هيكلته الحديثة والدرامية بمعناها الارسطي.

مامدى تقارب هذه النصوص العربية وتفاعلها مع النص العالمي والغربي منه.

ماذا يعني لنا النص المسرحي، هذه اللغة مامدى حجم انبناء خطابنا المسرحي عليها، مامدى ثقلها داخل العملية المسرحية، مامدى سلطتها؟

ان عملية تشريح لغة جسد العمل المسرحي كانتاج مؤسس على جملة مقاييس فنية وفكرية لابدّ ان تتخلله لتتلوه مقاربة لابداع لغة نقدية متحركة، مدركة لخصوصيتها المعرفية والميدانية انطلاقا من منهجية «واضحة» ومنسجمة في تبويبها لمقومات العملية المسرحية ولمكوّناتها اللغوية المتعددة من خطاب وبناء وشخوص وتشخيص ومؤثرات وتقنيات ـ الخ هي التي تجعلها قادرة على ان تعي دورها الفاعل لجهاز انتاجي مؤسساتي لكم تعاملوا معه على اعتباره بضاعة خاضعة لقانون العرض والطلب في علاقات اتسمت في كونها نسيجا لاخطبوط مروج لاقتفاء الاثر السائد والنمطية المستهلكة.

لعلّه من الطبيعي ان تتداخل السبل لتتوضح، ربما، حول حقيقة كنه ان نقرأ تراكمنا المسرحي وان نبرز ملامحه في عمل تشريحي قلق له خصوصياته لتنجلي بعض الغشاوة بحيث يتعرى الجسد المسرحي الاّ من شرايينه ولا يعود المحدد من العملية سوى ان ننتمي او لا ننتمي.

هل يتعين علينا الاستعانة بنظرية الفن وعلم الجمال وبعلوم اخرى حتّى نقوم بعملية رصدنا هذه؟ ماهو دور علم التاريخ، علم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس؟

ماذا يعني لنا الحديث عن النص المسرحي والتعامل معه على اعتباره انتاجا ابداعيا خالصا مستقلا بذاته ولذاته، مع ادراكنا بشمولية العملية المسرحية وتداخلها كوحدة انتاج متكاملة تشكلها عديد اللغات والعلاقات.

أقرّ منذ البداية انّني سوف لن اخوض جدالا يخص لغة النص المسرحي، المرئي، من النص على الاقل، اي فعل تشكله وخصوصيات تكون صياغة مفرداته.

ربّما يتبادر الى ذهن البعض من السادة الحضور اننا نلتقي اليوم للخروج بإجابات واضحة ومحددة عن طبيعة تجربة نصوصنا المسرحية وهو ماقد يكون مباحا من وجهة نظر ما ولكن الاشكال على ما أعتقد يتجاوز هذا كلّه، بل انه قد يلغي ما اتفقنا عليه ومادأبنا على طرحه من اسئلة مجاب عليها في عديد من مهرجاناتنا وما الى ذلك من تجمعات هي اقرب الى المآدب منها الى الملتقيات.

إنّ الطمأنينة وحدها من شيم القطيع بمعناه النيتشي ونحن نرفض ان نكون كذلك، ما نعمل على بلوغه على الاقل، فهل ادركت ذواتنا خطورة فعل ان نتفق ونمرّ هادئين ونحن نطرح الاشكال تلو الاشكال!

كثيرة هي الاسئلة التي تعترضنا سواء كنا داخل انتاج العملية المسرحية ممارسة، او خارجها قراءً كنا او متتبعين. وهي اذ تعترضنا فانها قد تطرح نفسها علينا وبإلحاح هو ربما اقرب منه الى الالحاح اللامتداول واللامتفق عليه ايضا. وهذه هي بعض المسألة.

نعم ان الاسئلة / السؤال أعمق من ان تصاغ تقنيا بمعناها الحرفي، الصناعي، او ان تطرح من خارج العملية الابداعية ممارسة، ووعيا بضرورة الولوج داخل المناطق البكر، تلك المناطق الملغومة بحثا عن الاسئلة المحرقة في خطابنا وابداعاتنا.

انّ البحث عن اقامة مسافة بمدلولها البريختي بين المتداول والمتفق عليه في طرح اشكاليتنا والطمأنينة التي تقودنا في رصد اهتماماتنا ومشاغلنا المحكومة والمسبقة قبل حتى دخولنا عملية انتاج النص وطبيعة تطلعاتنا في ما نصبو اليه من تشكيل لمساحات اسئلة قلقة غير بريئة هي وحدها التي تدفعنا اليوم للاشتغال في هذه الفضاءات عزّلا الاّ مما يخامرنا من هواجس النص وقلق الكتابة ولذتها دفاعا عن

الذات وعن الحياة.

«مسرح نسرح وتسرح في رحلة تبدا بحركة بكلمة وسطر وفقرة ونص ينبت كيف الشجرة ورقها شاحت طاحت، صاحت العزوزة هزها الواد وتقول العام عام صابة.

سنين ودهور على الركح سهر وسفر، تعب وحب ربحة رحال واحوال وموّال يزطّل يهبّل يهز المنوبة.

غصرة وراء غصرة وراها غصرة سيّلت دمعة، تولدت شمعة تضوي ع الرّكح، هيا نسرح، ونفرح، نعملوا مسرحية كبيرة كيف احلامنا، كثيرة زي أوهامنا قصيرة مثل كلامنا، غزيرة كي الحب يشرشر من ضلوعنا. هذا عرسنا، هيا نرقصوا ونغنوا ونحنوا قلوبنا بياسمينة عطشانة، تفوح تردّ الروح للّي راح.

هيا نبدوا وعدهوا قدّاش من رقصة من غصّة قدّاش من قصيدة وتنهيدة وغناية جديدة نقصروا بيها الليل» (انتهت اللوحة هي مقطع من مسرحية «عطش» لمجموعة آفاق المسرح كتابة ركحية، تأليف جماعي جوان 1989).

هكذا كانت تستهوينا اللعبة،. اماالكتابة بالنسبة لنا فكانت فعلا وتجسيدا وكانت الورقة لحظتها هي الركح، بل كل المسرح. كنّا جميعا نكتب خطابنا نعم لم نكن في حاجة للنص الادبي او لاي نص اخر يكتب خارج تلك الفضاءات. غير انّ الوقائع كانت اكبر مما كنا نتصور. طبيعتنا ـ طبيعة واقعنا. مثل هذه الكتابة كانت طريقة وموقفا. طريقة في ان نشتغل بحثا عن الانسان الكامن فينا. وموقفا من الحياة، من الابداع ومن عديد العروض التي كانت تقدم وكانت تطلق عليها صفة المسرحيات. ولكن السؤال كان في غاية الابهام والتشابك وكان السؤال يجرّ السؤال وكان القلق.

نحـــن

هل نعرف حقا اصابع ايدينا

ملامحنا

عندما نتفرس في

وجوهنا

كل مساء

هل كنا حقا ننظر الى تلك الوجوه

الواقفة أمامنا

وهذه الاجساد

هل نحن نعرفها

هل أدركنا يوما

ماذا تعني لنا الفضاءات

وقاعات العرض
وهذه المسارح العمومية المطاعم الملاعب
المدارج،الستائر، وهذه الأركاح
وشباك التذاكر
عندما ندخل الى مسارحنا ونحن نفعلها المرّات وبلا انتظام هل كنا ندرك حقيقة ان لنا مسارح نؤمها، وان هذه المسارح المألوفة التي نعرفها، لا نعرفها. ان الغموض وحده مفاتيح لتجلي الوعي.
«هيجل» قال «انّ المعروف مجهول لانه معروف» - نحن نتحدث عن الغموض بمعنى الوضوح هذا الغموض الذي لابد منه لاحداث المعرفة.
نحن، ماذا نفعل اكثر من ان نعيد تشكيل الكلمات او الصور والاحداث. هل ننتج الوعي ام نعيد انتاج الوعي؟ نستمتع ربّما، نتلذذ ربما ايضا، نلتقي هنا تعبيرا عن التحامنا وتعاطفنا ربّما. وربّما كذلك اننا نخرج من هنا كما دخلنا.
انتم كذلك دخلتم عملية الانتاج لتخرجوا منها كما دخلتم
لذلك نحن هنا سواسية في الاستهلاك
انتم استهلكتم وعيكم ونحن استهلكنا انتاجكم
انتم استهلكتم وعينا ونحن استهلكنا انتاجكم ووعيكم.
ثم ماذا؟
دائرة من الاستهلاك ومن اعادته
ثم ماذا؟
فنّكم حصيلة للوعي، وعينا حصيلة لنا ولفنكم
وتضيق الدائرة داخل الدائرة. لابد من ان ينفي احد الاطراف الآخر اما ان ينعتق الفكر والجمال واما ان يترهل ويشيخ. ونحن الآن
نعيش زمن الترهل
التواصل بدأ ينحل
استقالات بالجملة من الفعل
هذا ناقد فقد الامل فاعتزل النقد
هذا كاتب شعر كما لو انه يحرث في البحر
وذاك مخرج خير ابدال ركح بركح علّه يعجل فراسة مجده المرتقب
ثم ماذا
الدائرة تنجب دوائر والدوائر تلتصق وتمتد تأخذ شكل

خط
مستقيم

عجبا التاريخ يصبح مهزلة ان اعاد نفسه، هذه حقيقة اثبتها التاريخ.

في زمن الترهل تصبح الاحداث متشابهة ويعيد بعضها انتاج نفسه، ألم يعتزل الكاتب الكبير « سومرسيت موم» الكتابة. والكاتب المسرحي الشاعر العظيم «شكسبير» لماذا انسحب من الفعل وهو في اوج عطائه؟؟

«شكسبير» عظمته تكمن في كونه رأى فشله في القادم فخير الابتعاد قبل ان تصله لظى نار العزلة والترهل أبغض ما في الوجود ان يشعر المبدع بقرب شيخوخته أو بقدوم الترهل.

تحضرني الآن قصيدة للشاعر الصديق سامي بيداني:

مسرحي
صعد الى الركح
علا التصفيق
امتزج لعابه بمخاطه
دمعه بعرقه
علا التصفيق
وفي النهاية
لما تقدم وانحنى
احتراما
لم يجد جمهورا في القاعة
انّما التصفيق
كان في الملهى المجاور

صورة جدّ مختصرة جمهور في الملهى ومدارج بدون جمهور فقط على الركح مسرحي. هذه هي الصورة بكل اختزال حقا التاريخ يصبح مهزلة حتى وان لم يعد نفسه هذه حقيقة اثبتها التاريخ ويقرّها الواقع. واقع هذه الدوائر ومن فيها. لابد من ان ينفي احد الاطراف الاخر. ولكننا نعيش الآن زمن الترهل. زمن الاغشية والتداخل ولكن الغموض وحده مفاتيح لتجلي الوعي هكذا اتفقنا منذ البداية.

هل الكتابة حصيلة للوعي ام الكتابة تقود الى الوعي. يبدأ الكاتب في كتابة نصه وينطلق المسرحي في صياغة خطابه، كذلك الشاعر والروائي والسينمائي الى غيره - ثم ماذا؟

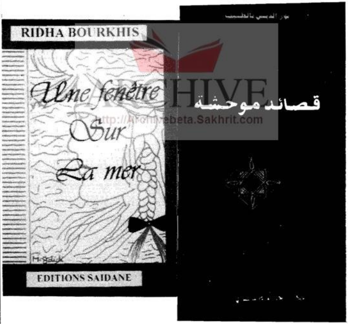
هل يتجاوز الكاتب منطقة المألوف والمتعارف البديهي المبدع هل هو قبل ان يدخل

عملية الانتاج وبعدها ماذا اضاف نصّه هو له هو. لا شيء. انّ الكتابة بالنسبة له حصيلة للوعي والعملية الفنية لا تعني له سوى اعادة تشكيل ابداعي بل فنّي لوعيه الفكري الظاهري والمختزن.

هكذا وبكل اختزال انه يمضي على اول نص عقد في وثيقة الترهل قبل ان يصله صدى التصفيق في الملهى المجاور.

المنذر بالريش
قابس 94/05/26

صدر أخيرا



شــعــر

الخنســاء والمــدى

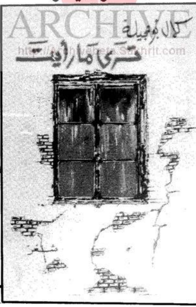
عبد الله البلطي

ماذا أكون اذا تورّد وجهك الوضاء عشقا والمدى؟
في حضن خصلات ترامت فوق خدّ من ضياء
أيّ الدجى ؟
هذا الذي يخفي الضياء
ويداعب الصبح العبيق برعشة
من فرطها يغني الحياء
فألاحق اللحظ الذي أوقع القلب المعنّى
في بحار من ظنون واعتلى
وكأن موج الظن قد يخفي السماء
فأجول في الدهماء مرتبك الخطى
وكأنني في العشق أحدث عاشق
وكأنك الخنساء في أوج الأسى
لا ترغبين بضحكة أو طرفة
تبدي الصباح لمهجتي حتى أرى
فيك الحياة تودّدا وتعفّفا
عن كل ما قد لا يرى
وتخثني كل المراكب أن أهيم ببحرك
مهما تباعدت الخواطر والرؤى
رغم المراكب قد سنمت مطيها

وهجرتها هجر المضرّج للوغى
فتغوص في لجّ المواجع تبتغي
نهش السواكن والجوى
وأصدّها صدّ المعفف قانعا
فيذيبني سحر الموانىء والهوى
وأعود للأصقاع أنهب هولها
كي نلتقي عند المساء بشاطىء
نتعلّم الابحار في رحم النوى
لنعيد للأزهار همس عبيرها
ونرافق الأطيار في شدو الهوى

عبد الله البلطي

صـــــدر أخيــرا



شــــعـــــر

أجــنـحــة ...

رعــد بــنــدر (العراق)

ـ : إمن الممكن جدا أن تنتمي الطيور الى سلالة الزواحف إ
ونتيجة للحروب الخطيرة نبتت لها أجنحة
هذا ما نفاه عالم الجيولوجيا الحاصل على جائزة نوبل.
«انتهى التصريح »
نقتل الزواحف حتى نقلل من أعداد الطيور !!
نبتت على الدموع أجنحة وطارت
نبتت على الدوارق أجنحة وطارت
هذا ما أثبتته الحروب الخطيرة
الجدران ـ أجنحة
ـ زجاج النوافذ ـ أجنحة
المختبرات أجنحة
رواتب الفقراء أجنحة
المصاعد أجنحة
المقابر أجنحة
خوذ الجنود أجنحة
لا تحتمل السماء كل هذه الأجنحة
تدخلت قوات الطوارىء
الطيور وحدها احتفظت بالجاذبية
اضطرّ عالم الجيولوجيا أن يترك مختبره القديم مرعوبا
تحسّس ريشا دبقا ينبت على ذراعيه
مازال مرعوبا
كثر الريش. ازداد رعبا
امتد فمه خمسة أمتار
كاد أن يموت رعبا
الأشياء من حوله تطير

وهو يقلب أوراقه مرعوبا
المعادلات والنسب صحيحة
ثمة خطأ ما في الأمر
تطير السقوف، المآذن، النقود الورقية، الرفوف، التماثيل، صناديق الاقتراع، الدبابات.
كل شيء يطير
مازال مرعوبا
أمسك بالنافذة من رأسها ومدّ رقبته «يا الاهي»
«يا الاهي»
تحولت الشواطىء الى أجنحة
وطارت بالأنهار!
سوف تغرق السماء
ماذا يفعل الجيولوجي المرعوب؟
نبتت على الهواء أجنحة وطار
ذبلت الأمواج
ذبلت المناديل
ذبلت الضحكات
ذبلت السجائر
ذبلت الأزهار
ذبل القمر
ذبل الرعب
سقطت الصافرة من فم شرطي المرور
الأجنحة أحزان الفقراء
الأجنحة دفاتر الخدمة العسكرية
ظهر الجيولوجي من شاشة التلفاز:
- سادتي
إمن الممكن جدا أن تنتمي الطور الى سلالة الزواحف، ونتيجة للحروب الخطيرة نبتت عليها أجنحة|
«استمرّ التصريح»
نبتت على الشاشة أجنحة
وطار التلفاز.

رعد بندر - بغداد 1993

حـــداد

عـادل بوعـقـه

أأعلن كل الحداد عن الحرف
بعد غياب شموعك...
أمضي أرتّب بعض الصور ؟!
لكي تلتقيك هناك
وراء جدار يصد انبلاج الصباح
وبعض الهديل
لأمّ الفراخ... التي أعلنوا مقلتيها
بداية نبع دموع حزينه
فنادت بحار الفيافي
لتنزل من عينها الدمع
علّ الحريق يذوب قليلا.
ونادت دموع السماء بديلا
فدمع الأمومة ما عاد يكفي
فأوّاه منك
ومن دمعة الأمّ حين تجف...
أمقبرة ها هنا ؟!
تعرّش صمتا بفعل الأسنه
حذار... تراجع.... حذار... حذار

فمن ها هنا مخبر للكلام البسيط
حذار.... من الغوص خلف السؤال
ولا تقرب العنكبوت المرمّل
حين يوشّى بكحل الخمار.
- «فقبض الرياح،
وحصد الهشيم» -
دليل الجنون.
بكى النخل حين دعاني،
بكيت انهزامي...
فأعلنت وقف ارتحالي
وصغت تخومي فريضه.
لننهض من صمتنا.
حين ترجع بعض الرعود القديمه
- «فنشدّوا على بندقية جلادنا...
أو على قاتلينا» - *
لنــحــيـــا./

ملاحظة :

* رامبو

جنازة نسائية

رشيدة الشارني

تقافزت الكلاب من حولي وأنا أضع لها طعاما خارج الدار، تفقدت حضيرة الأغنام ثم أغلقت بابها الخشبيّ العتيق.

أشعلت المصباح النفطيّ، دخلت به الى صحن الدار وأنا ألتفت خلفي وألقي نظرة وداع على نهار آخر يمضي حزينا كالموت.

وضعت المصباح فوق الدكّة وشرعت في فتح الأغطية واعداد فراش للنوم.

كان صراخ ابراهيم مازال يعلو وينخفض مصحوبا بسعال حادّ يهتزّ له صدره الصغير وتنفطر له قلوبنا ألما.

قرّبت دادا ملعقة الدواء من فمه فردّه بطرف لسانه وهو يشيح عنه بوجهه. انسكبت كمية كبيرة منه على وجنتيه ورقبته.

أوغلت الملعقة مرّة أخرى في فمه محاولة الضغط على فكيه فتعالى صراخه واشتدّ سعاله وتقيّأ بعد لحظات قصيرة من الزمن.

تشنّجت ملامحها فجأة وانفجر صوتها المذعور باكيا:

«يا إلاهي سيموت هذا الشقيّ، يا حرقتي عليك يا كبدي، يا ربيّ لماذا يطارد أطفالي هذا المرض اللعين؟ يا ربي خذني بدلا عنه...»

قدمت أمّي يسبقها صوتها الجبليّ الشجيّ:

«خليك مؤمنة يا زهرة وصلّي على النبيّ، هيّا ارفعي رأسه قليلا ودعيني أدلكه بهذا الزيت، سترين، بعد قليل ستخفّ الحرارة ويهدأ السعال».

رفعت دادا رأس طفلها برفق وهي تقول بنبرة يائسة:

- إننا نفعل ذلك مرات كثيرة في اليوم ونعطيه الدواء الذي أمر به الطبيب لكن دون فائدة، إنّي أرى الموت ساكنا في عينيه. أشعر أنّه بدأ يخرج من الدنيا كما خرج اخوته الستة من قبله واتخذوا من قلبي قبرا.

- وراءك «تابعة» يا زهرة بنتي، خذيه غدا الى زيارة سيدي عبد الباسط، اقرئي الفاتحة واطلبي له الشفاء ثمّ تصدقي واسقيه من ماء البئر هناك سترين... ستعودين

به معافى يجري ويقفز ويسابق الدجاج كما كان.
ـ اذا كان دواء الطبيب لم يشفه فهل ستفيده زيارة سيدي عبد الباسط ؟
ـ زيارة الأولياء خير وبركة.
ـ على كلّ حال، سأجرّب كل الحلول، المهمّ أن يعيش.

* * * *

كان صراخ ابراهيم قد هدأ بعد أن تحوّل شيئا فشيئا الى أنين خافت. أسدل جفنيه المتعبين وغاب في نوم عميق.

التفتت أمي نحو المنسج تواصل عملا استغرقت فيه أياما طويلة.

قالت دون أن تدير رأسها باتجاهي:

ـ استعدي للذهاب معي يوم الخميس الى السوق، أريد بيع هذه البطانية وبعض الدجاج.

ـ ولكن ذلك لا يوفّر لنا مالا كثيرا، لماذا لا نعود الى غراسة الأرض ؟

ـ الأرض تحتاج الى جهد الرجال يا ابنتي.

ران صمت حزين على الغرفة وغرقت كل واحدة منّا في كآبة مخيفة. كانت دادا قد ألقت برأسها الى جانب طفلها وأغمضت عينيها الغارقتين في طبقة سميكة من الدموع.

أحسست بقهرها وأنا أتذكّر الأطفال الستّة الذين اختفوا الواحد تلو الآخر بنفس المرض وفي نفس العمر وأتّقد بكاء صامتا. امتثل وجه أخي «الأخضر» أمامي فغاب فكري مع خياله، تذكّرت يوم جاء الجنود الفرنسيون وانتزعوه من بيننا.

كنّا في ذلك اليوم نجمع الحصاد، توغّلوا في الزرع بسيارتهم الجيب وتقدّم أكبر الجنود رتبة وقال بابتسامة مفتعلة:

ـ سي الأخضر، أنت مدعوّ للدفاع عن وطنك.

ـ لقد سبق لي أن أدّيت الخدمة العسكرية وشاركت في حرب الشام.

ـ لذلك نريدك الآن أن تنضمّ الى جنودنا في الهند الصينية.

دوّت حروف العبارة الأخيرة في آذاننا فارتجفت قلوبنا ونسفت فرحتنا بحصاد السنة وقبل أن تتحرّك دمعة من أحدنا صرخ أبي بصوت مرتعش:

ـ أرجوكم انه ولدي الوحيد وهو معيني على الأرض والعائلة.

ـ البركة فيك يا شيخ علي.

وقبل أن يتمّ كلامه انفجر «الأخضر» غاضبا وهو يرفع بالمنجل عاليا:

ـ فرنسا ليست وطني ولن أدافع عن قضايا ظالمة.

تقدّم الجنود خطوات الى الأمام، سمعت حركة تشغيل الأسلحة التصقت بأمّي

واختفيت بين ثنايا ملاءتها الواسعة.
كانت دادا تقف بالقرب منا تحمل ابراهيم بين أحضانها سمعت نحيبها يتصاعد مع الموقف.
خرج أبي من تحجّره واقترب من الأخضر قائلا:
- أرجوك يا ولدي لا فائدة من المقاومة إنّي لا أتحمّل أن أراك تقتل أمام عينيّ.
حدق الأخضر بألم في وجوهنا المتقعة فلانت نظراته وكطفل يطيع أمر والده رمى بالمنجل على الأرض. عانقنا بصمت يقطعه بكاؤه المكتوم. احتضن طفله بحرقة وقبّله في كل جزء من جسده الصغير قبلات محمومة. انتزعه الجنود منه وأخذوه نحو السيارة وهو لا ينفك يلتفت الينا ويلتهمنا بنظرات معذّبة ويصرخ :
- لا تفرّطي في ابراهيم يا زهرة.
انطلقت السيارة مخلّفة وراءها غبارا كثيفا وابتلعتنا دموع الفجيعة. في اليوم التالي تقيأ أبي دمه ومات.

* * * *

حملت دادا طفلها بين ذراعيها، ألقت نظرة كئيبة على وجهه الذابل ابتلعت حسرتها ولم تكن تدري بالضبط ان كان نائما أو يعاني من سكرات الإغماء.
جذبت طرف عباءتها فحجبت بها نور الشمس عن جسده المريض. سوّت وضعية جراب الماء المعلّق على كتفها الآخر. ودّعتنا وانطلقت يتبعها موكب هائل من الدجاج والفراخ والكلاب.
وقفت مع والدتي صامتتين وكأننا نودّع نعشا آخر من النعوش الكثيرة التي غادرت هذا البيت الريفي المعزول.
أحسست بعيني تخرجا من محجريهما وأنا أتابع قامتها الفارعة تتضاءل مع المسافة الطويلة التي قطعتها.
جلست أمي القرفصاء ووضعت يديها المعروقتين فوق جبينها محاولة أن تصنع منهما سحابة تحجب بها نور الشمس في حين صعدت فوق سطح الدار وأخذت أتطلّع الى الطريق وكأننا قررّنا ألاّ ندخل الا بعد أن نراها اجتازت المنحدر الذي يحدّ حقلنا ثم صعدت التلّة... انتظرنا ظهورها وقتا طويلا، بدأ صبرنا يتلاشى، سمعت صوت أمي ينادي:
- دليلة، التحقي بزوجة أخيك، يبدو أن شيئا قد حدث لها. هيّا انزلي واتيني بالخبر اليقين.
نزلت من فوق السطح وعدوت بسرعة طفلة في العاشرة وكنت لا أتوقف الا لأنتزع

شوكا انغرس في قدمي.

وصلت المنحدر، سمعت دويّ قلبي وأنا أرى دادا تجلس على الأرض مكوّمة على طفلها، لمحت غلظمتي كتفيها تهتزان بنحيب خافت، صحت بهلع:

- دادا... دادا... ما بك ؟

لم تردّ ظلّت منكسة الرأس تخفي وجهها عباءتها.

- دادا ! ماذا حدث لابراهيم ؟

ظلّ النحيب جوابها الوحيد على سؤالي المحموم.

أزحت الغطاء عن صدرها، رأيت ابراهيم يرقد بين أحضانها وقد سكنت روحه الجميلة وبدا ملاكا يعود الى سماء مغلقة على أسرار مقدّسة.

اتّقد العالم من حولي وجعلت أولول وأنتف شعري وأحفر التراب بأصابعي وازداد جسدي هيجانا وأنا أسمع دادا تردّد في ذهول:

- مات طفلي يا دليلة... مات رجلنا الوحيد.

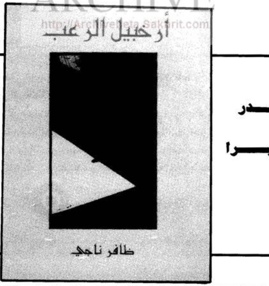
* * * *

في تلك الليلة غسلت أمي ابراهيم وكفنته وسط بكائنا وصراخنا وكنّا نعرف أن لا أحد في تلك الأرض المقطوعة يهرع الينا.

في الصباح، كنّا ثلاث نساء، ندفن طفلا ونتطلّع الى عودة رجل من حرب الهند الصينية.

- تونس -

صدر أخيرا



رجـــال ونســـاء

عبد الله أبو هيف
(سوريا)

1 ـ مراودة الحب :

حين حزم أمره على قضاء اجازته لم تكن هي في باله، فقد اعتاد على هذا المنتجع في أخريات أيام الخريف، غير انه اعتاد ان يراها أيضا مع اشراقة شمس كل يوم في هذه الاجازة التي سبقتها. تجنب محاذاتها أو مواجهتها أو تملي بريق عينيها المتألقتين كلما لمحها مقبلة أو مدبرة. كان مسّا رقيقا يسري في ظلوعه ويستعر في فؤاده الخانق لهيبا خانقا.

ثمة بيوت ترتمي على سفح منحدر جبلي تلفح روادحا نسمة لطيفة ما تلبث ان تصير الى عصف ريح عنيف. وقد اختار هذا المنتجع ليكون وحيدا في عزلة آثر صحبتها. سكينة فاتنة ترف في القلب مثلها وهي تخطر على الممر الضيق معدا والى أعلى الجبل. وفي لمح البصر، تندفع خطوات مسرعة فيتقافز الحصى، بينما تتدافع كلماته المبتسرة صعبية:

ـ صباح الخير

فتحييه هي على عجل :

ـ صباح الخير

أشجار قليلة تنتشر على المنحدر تتماوج أوراقها لمقبل هبوب الريح.

كان الجوّ صافيا خلال الأسبوع الفائت، فراقت له فكرة أن يحصر اجازته كليا في هذا المنتجع الى أن عصفت به ريحها. صار يمضي الى أوبة الصباح مثل نزهة أليفة، وفي الليالي الأخيرة علا صوته يناديها ولا تسمعه وتقرى ملامحها بأصابعه وهي غائبة عنه.

كانت لحظات مليئة بالعذوبة والألم. كان متيقنا انها مثله ساهمة قانطة في عزلتها. لم يهتد إلى فعل، كان نهبا للحنين. التقت عيناهما لأول مرة، فهزته اغماضتهما واصابته قشعريرة ان يفقد هذه الهناءة. أدهشته إطباقة شفتيها النديتين بتؤدة

وحذر. قصر خطواته عامدا حتى حاذاها، قالت له:

ـ الجوّ عاصف وماطر هذا اليوم.

لفه الصمت ولسعة البرد الخفية، وقبع في كيانه قنوط مرّ، ها هي ذي تدخل عزلته عامدة، كان غالبا ما غمرته هذه العواطف الجياشة التي تضيق بصاحبها فتبدل مصيره، وهو كابدها وأعملت فيه جروحا لا تندمل آثارها. أردفت قائلة:

ـ لماذا لا تقبل دعوتي الى تناول شراب دافىء.

تمنى دائما ان تكلمه فلاذ لعزلته يدمدم بكلمات متقطعة، توقفت وتوقف، نظرت اليه مليا وسألته:

ـ هل نعود الى البيت.

لذّ له تفكيره فيها، وخشي من مداهمة عواطفه، أجابها بصوت واهن:

ـ الأفضل ان نتابع الصعود

ثم أضاف:

ـ أشكرك ما زال هناك متسع من الوقت

كان يود أن يعترف لها أن مجرد وجودها يسعده، ولكنه انكفأ الى نفسه يعللها بنظرية فطن اليها كثيرون قبله مفادها ان التراثي أهم من الوجود وهو يخشى ان يفقد ولعه بها.

أطرقت هي في الصمت مثله، وكان وجهها غيمة وعيناها تغيبان في قتامة الفضاء.

2 ـ أندلس الأعماق:

رنّ الهاتف، وهو في غمرة مشاغله، كان صوتها حازما:

ـ أفضل أن نلتقي هذا المساء سأغادر دمشق صباح بعد غد.

كان متلهفا للقاء وقد ظهرت منه مشاعر مكتظة ومتداخلة عن توقه اليها وتشوقه لرؤيتها وأنسه بحضورها. بدرت منه عواطف جياشة لامرأة صاغها في وجدانه فملكت عليه أحاسيسه، ثم ما لبث أن أخبرها انها تشبه تلك المرأة، أو هي بالذات، على الرغم من معرفته بصعوبة اللقاء بينهما أو استمراره. لقد أدركت هي بالذات انه قد علقها، وانها لا تريد هذا المآل. لم يسرف في اظهار عواطفه، ولم يترك لروحه المكابرة العنان، ولم تبد هي شجاعة على المضي ولو خطوة واحدة في بحر ان النفس العاشقة، ولم تسعفه على التقاط ولو نبرة تعلق واحدة. كانت أياما قليلة، منذ أن

وصلت الى دمشق. وحين قالت انها اسبانية، وصفها لأول وهلة بالأندلسية مبتسما وأردف:

- وأخشى أن أقضي الوقت حنينا.

فمازحته على الفور متألة :

- اطمئن، في كل واحد منا أندلسه المفقود يحن اليه ولا يقبض عليه، وانا لا أريد أن تفقدني.

وفي ساعات العمل بينهما كان ثمة ما تختلج به اللحظات من مشاعرهما التي سرعان ما تكظم بحرقة، وتنكتم بالتياع، فيلتفت هو الى الأوراق أمامه، ويمعن في كلمات شاهت ملامحها لتنيء صورة هذه المرأة فضاء يمتد أمام ناظريه شاسعا حتى يملأ بصيرته كلها. كان يحس ارتباكها مثله، وكانت تشير الى سعادتها بالتعرف اليه متلعثمة وساهمة. وعندما تحيط بهما الحالة الطاغية ينكفئان بمرارة الى الواقع: مشروعات العمل ونمط الحياة والتزامات الأسرة ومفارقة التاريخ وضغوط المجتمع. قالت في آخر لقاء:

- وصلتني اليوم برقية من زوجي.

صمتت ثم تمتمت وكأنها تناجي نفسها :

- انه يطمئن عن موعد وصولي.

وبعد لحظات صامتة تغوص في الجهامة والنفس المتقطع:

- لا أعرف لماذا خف شوقي الى مدريد والى بيتي.

هل هي الخشية من يقظة الأعماق الهاجعة، فنستمرأ تجاهل الحال التي تكاد تخنقنا. راودته الأسئلة طويلا ففطن الى اطمئنانه على أن ما يحدث هي الحال التي تفرحنا ولو تباعدا، فعندما يشتعل الشيء الدفين فلا مناجاة، ولا فرق ان تحقق أم لا، لأنها لوعة الفراق المؤذية لا تبارح.

في هذه اللحظة بالذات، وهي تطلب اللقاء، انداحت المشاعر الجارفة كلها، غير ان التوتر لم يزايله، وانفراج الأسارير قد باعده. كان كتلة من الأعصاب المتوخزة ضاعف من حدتها هذا الهاتف. والآن يجلس أمامها ولا مفرّ من الاعتراف، ولو غاصت هذه الفرصة في ظلام الأيام وعتمة الليالي.

لا تفارق صورتها عينيه قابعة في صميم قلبه تأبى المكابدة، ولا ترضخ للعناء الشديد الذي شمله منذ اقتفت خطواته آثارها ومازج الألم شوقه الصريح. تحدّثا كثيرا، غير عابئين بلسعة البرد التي تداهم الجوانح وتهيض في الأعماق. كان فيضا

من ألق ينتشل المكان كله من هدأته ويغسله بالضوء.

أفصحت عن الحبور الذي غمر صدرها والدفء الذي رقت له حناياها. لقد خفق فؤادها للحياة اثر سكون وخمول، ولكنها لا بدّ ان تلوي صفحا عن ذلك. فالمهم هو الشوق المتقد للذاذات الحب، لا تحققه.

انها تعلل نفسها بدوام سحر الأعماق المنعش كحلم بهيج يتبدد كلما اختلج بالواقع كانت تتمتم :

ـ انها أندلس الأعماق مثل الوردة، لماذا نقطعها.

خيل اليه ان المكان يغوص في الظلمة، وان حوارا موصولا لا ينقطع عن لهفة ظامئة تمد حبالا من حنين وأنين ستحملها معها. قالت:

ـ سعادة تفر كقبض الريح، وفرح شارد لا يسترد.

أجل، لا مفرّ من الاعتراف، انه لعناء كبير ان يتحمل المرأ الحب. ارتمت على الطاولة، نهض متثاقلا كسيرا في الليل البهيم، لم يستطع تبين كلماتها، كان صامتا، وكانت تغوص في النشيج.

3 ـ لو ان الفتى حجر :

حين اقترح عليه صديقه ان يخرجوا في رحلة بحرية لم يتبادر الى ذهنه انها ستؤجج فيه الحالة المؤرقة المنعشة، كان يقرأ «ترجمان الأشواق» ويعجب لتفتق العبارة عن معناها النبيل في مخاطرة الهيام:

ـ سروات وظلام الليل أرخى سدوله

وقالت : أما يكفيه أني بقلبه

يشاهدني في كل وقت، أما وما ؟

وقد آثر هو ألاّ يومىء، اشفاقا بنفسه ورحمة ثم هاله انه يدلف الى مشقة التجربة وكأنها مثله تؤثر ألا تومىء، اشفاقا بنفسها ورحمة.

جمع قارب الصيد بينهم، فهي رحلة لهدوء الأعصاب ورضى النفس. كانوا ثلّة من الأصحاب، نساء ورجال ألفوا طول العشرة وصدق المودة. دارت أحاديث ورويت حكايات، وجالت حدقات، ولكن شيئا غامضا يعود بهما الى دواخل مفعمة بالحيرة والأسى.

بين الحين والآخر، تحكي له عن الحمل الثقيل الذي مضت حياتها من أجله. إنها

رسالة مقدسة، الاخلاص للأسرة والعمل، وشاركها هذه التفاصيل الحارة التي شغلت حياته، الزواج والأولاد ولذّة الاكتشاف العلمي والتوق الى الابداع.

شقّ القارب صفحة المياه الزرقاء التي حال لونها الى دكنة بعيدا عن الشاطىء، كانت حركة الهواء تشتد فتمسكوا بمقاعدهم ومقابض الأمان. وأمتعتهم كثيرا رؤية النوارس ترفرف بأجنحتها على مرمى أنظارهم، وتتقافز فوق الماء ثم ترتفع عاليا في مسار مدهش. ألعاب لها قوانينها تعابث فيها النوارس الفضاء الفسيح بين زرقة وزرقة. تنهدت هي وقالت:

- إنني أحسدها على حريتها.

القارب يشق الماء، فتتقاذف أكوام الفقاعات البيضاء على أطرافه وكأن قلقا أصابها.

لم يتكلما عما يجيش في صدريهما قط، غير انه كان واضحا لهما.

كان يعرفان أنها حالة تستعصي على المجاهرة، ومن الصعب على صاحبها ان يخفيها أيضا. إنها لظى سيحترق فيه سالكوه، فكانت المجاهدة تعبيرا عن لذائذ الوصول. ولربما أدرك كل من حولها هذا الأسر الذي وقعا فيه بصمت. لا ينفع الانكار ولا يفيد لتصريح، فقد راقت لهما الحالة فظلت خافية تتوارى خلف اللطافة والتصميم على مراوغة النفس الى منتهاها: كل تصرف، كل كلمة كل ايماءة، كل انثناءة تفصح عن صفاء ومعرفة لسلطانها الذي لا يحد وهما لا يجدان غضاضة في الالتفات عن لهيب اكتوى القلب بنيرانه المستعرة.

كانا من القوة أن يتجنبا مقام الضنى، وألا يتوانى احدهما عن روض اللقيا، فكانت السبيل لا تقاد الوجنات بطفح الهوى وصهل الوجد، وان لم يرد قول به. وكلما أمعن المرء في هذه الحال زاد التكتم على الشعور الخانق والعذاب الساعف على أن ذلك كله بحد ذاته مهيج لفرح غامض.

صارت اللقيا الى أنس وبهجة، وصارت التجربة أكثر انقيادا.

أما المتعة الأكثر تلهفا فهي استرسال الوقت بضنك الاصطبار ومشقة الشوق. لا يرومان فيه هدفا تساورهما رغبة، ولكن شيئا طاغيا يهلع له الوجدان كلما ألمّ بهما هاجس الفقدان.

وزيتـــونة عـــمــرت ببــلادي   وزيت لهــا قــد أضــاء الفــتــيــلا
أيا تونس اليـاســمين اعــتــذاري   اذا قــصــد الشــعــر فــيك قليــلا

« أحمد صنديد »



شــعــر

مــوكــب الســحــر

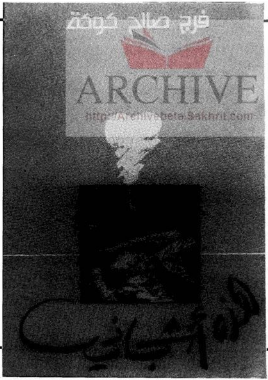
محمد الأمين الشريف

عنــد كـل لقــاء
أحبّــك أكثــر
وتبــين لــي
يا وليفة روحي...
أحلى وأجمل
أشوفك تخطفني نظراتك مني
فأعدو اليك
لأنزاح عنّي
فتنبهر النفس شوقا
وترقص جذلانة
وتغنــي
أراك
تجاذبني شفتاك
فيجتا حني ظمأ
لسلافة ثغرك
يجنّح قلبي فراشا
يسوح هياما ببستان خدّك
ويرفل شادن أنس

بشوق اذا مسّه الوجد
لا كسير نهدك
يا عذبة القدّ
من أين لي
أن أخاتل زهوك
أستغفر الكبرياء المشعّ
بسحنة وجهك
من أين أخطب ودّ جمالك
هذا المليح الحنين
وأستأذن القرب...
من جسدك المخمليّ المعنبر
ومن غيرك
يا حلوة الابتسام
تلقّن معجم عشق
يحفّز للشارد الطفل...
أهواءه ويرونق
ومن لي سواك
يا حلوة الهمسات
تجود بفرزة حبّ
بها تشرق بالنشوات
وتثمل
الـلـــه ! !
تـرى هذه أنت ؟
أم موكب السـحـر منّي يدنو ؟
أطالع سعدي هنائي
يطلّ ليحنو

رويدك محبوبتي اقتربي...
اقتربي... اقتربي
ولا تحيي
فما ضرّك
لو أتيت الحنان حنانا
وهبت الوصال وصالا
أنا وسحر لحاظك
ما دنت يوما بغير الهوى
ولا شيء عندي...
غير الوصال حلال.

صدر أخيرا



أشكال من العودة الى السفر

شاكر السماوي

شكل التجربة

وكرجع الصمت عدت
في دوار الصمت عدت
عدت صحوا
يرفض الفعل ورده
وكرجع الموت عدت
في مدار الصحو عدت
عدت سيفا
يرفض الدرع وغمده

شكل العشق

يا قلبي المهجور في دمي،
سياجا دونما حديقة
دعك هنا
ـ خلف ستار الدم
جمجمة ينخرها الدوار
فالجثث المعطوبة الأوار
لا تنهض الأقمار،
في جسد العاشق والعشيقه

شكل السفر

باللغة المبهمه
قد رسمت في قمعي الجمجمة
عبارة لحكمة القبور والمنازل :
ـ هامتك المحشوة المداخل
قد استعارت لغة الملحمة
وانتحلت مداري الراحل في المجاهل

شكل الضرورة

آه يا قوس القزح !
آه من بور المنابع،
وعلامات السؤال !
آه من صمت المخاتل
وتضاريس المحال !
آه في سر تنامى
في ارتعاشات الأصابع !
والتماعات تجلّت،
في وصايا وشّمتها،
رعشة الشوق على جفن المقاتل !
آه مني
آه من قولي على الأيام :
ـ آه !...
من جُراح حملت قلبي شراعا...
في متاهات المدامع !

شكل الشوق

قد تسلقت طيوفي بين أحداق الخدر
علّني...
أمنح النسغ مرايا
أمنح اللحن وتر
غير أني،
في ظلال الخطوة الأولى...
أنزلقت
في رعاف الوردة الأولى...
انزلقت
في دموع الضحكة الأولى...
انزلقت
كانزلاق اللحظة في قاع القدر.

شكل الزيف

ونحن...
ـ كما نحن قد اعتدنا في فاصل الاستراحة
نجيد النهش والتبرير
نجيد الزيف في الصراحة
نجيد النكتة الصفراء في طقس المناحة
نجيد لصق البسمة الغبية
نجيد الموت في موت القضية
نجيد انتحال التحية
نجيد ارتداء الهويات المباحة.

قصّة قصيرة

الى أم أماني
ذكرى ما كان يمكن أن يكون
شـوقـئـذ

الأسعد بن حسين

نزع نعليه أمام الباب الخارجي، دلف الى الممر المظلم في تؤدة كبيرة أخرج سلسلة مفاتيحه محاذرا أن يصدر عنها أي صوت... أولج المفتاح المناسب في القفل وأداره دورتين دفع الباب في لطف شديد دخل وهو يمسك الباب بيده اليسرى حتى لا يحدث أزيزا مزعجا، ولما صار داخل «الاستيديو» أعاد اغلاق الباب.... توجه مباشرة الى المطبخ دون أن يشعل النور الكهربائي، وضع حذاءه ومحفظته، الأول في أسفل الخزانة الحائطية الوسطى والثانية قرب حقيبة ملابسه... نزع جوربيه ووضعهما في فردتي الحذاء... نزع ملابسه وارتدى بيجامته المعلّقة خلف باب المطبخ... تفطن وهو يلبس سروالها الى رائحة العرق الكريهة وهي تنبعث من قدميه، كاد يصدر زفرة قوية لكنه قمعها في صدره... كان يجب عليه ألا يصدر أي صوت... أن لا يفتح حنفية الماء... أن لا يدخل دورة المياه ألاّ يغسل رجليه حتى ولا أسنانه... فكلها عمليات تحدث أصواتا... وكان عليه ألا يزعجهما، فحبيب ينهض باكرا ليذهب الى العمل وألفة تفيق بعده بقليل لتذهب الى الكلية. كان عليه ان ينتقل من المطبخ الى غرفة النوم اليتيمة حافيا حتى لا يوقظهما... جذب باب الغرفة في لطف ودخل وهو ينعطف يمينا كي لا يصطدم بفراشهما ثم تقدم خمس خطوات حتى وطئت قدماه جلد الخروف الذي يتخذه فراشا... جذب البرنس الأبيض من حنو المعطف الذي يستخدمه وسادة وتغطى به.

حاول أن ينام فما استطاع.... لقد ملّ هذه الحالة التي يعيشها منذ ما يزيد عن الشهرين... إنّه تعود ألا يعود الى الدار الا في آخر الليل بعد أن يدخل احدى قاعات السينما ويجلس في مقهى «ثمانية وثلاثون» بالشارع الرئيسي للعاصمة يستمع الى أحاديث السكارى وسمار الليل وبعض المثقفين... كان هذا برنامجه كل ليلة... كان

يعزف عن العودة باكرا أول الليل حتى يمكّن صديقيه المتزوجين من ممارسة حقهما الطبيعي في الحياة معا.... لقد كانا الوحيدين الذين فتحا له منزلهما على صغره وتواضع أثاثه ليستقر فيه معهما حتى تمرّ أزمته ويشتغل ويكتري لنفسه منزلا أو شقة... وها ان الأزمة قد طالت ولا يبدو ان نهايتها ستكون قريبة.... لقد تخلّى عنه أصحاب الأمس، الأصدقاء والرفاق... حتى هي تخلت عنه... وعاوده طيفها... شعرها الأشقر الجميل... عيناها الخضروان وجسمها الأبيض القصير... الخال الساطع في بياض بشرة أعلى كتفها الأيسر تذكر أحاديثها... عيشهما معا تحت سقف واحد... ما كان أجملها وأودعها وهي في الفراش تداعبه وتشدّ خصلات شعره بيدها اليسرى في حين تبدو ابتسامة رضى وسعادة على شفتيها.... ندت عنه زفرة جعلها تصدر ضعيفة حتى لا يزعجهما... كم كان يودّ لو كان له منزل مستقل حتى بغرفة واحدة كي يترك نورها مضاء ويتأمل صورها التي احتفظ بها... ولكم شعر بالحنين اليها وعاوده الأمل في الوصال.

... هل يجرؤ على إشعال سيجارة... ان احتكاك عود الثقاب سيولدّ صوتا... واشتعاله سيرسل نورا وإن كان خافتا فهو قادر على الإزعاج في ظلمة هذه الليلة الشتوية... عدل عن فكرته... وحاول أن يبرمج لنشاطاته في الغد... أكيد أنه سيفيق متأخرا ثم يمتطي القطار الى العاصمة عند الزوال، بعدها سيذهب الى مقهى الطابق الأول يحتسي قهوة ويدخن سيجارتين... وربما قابل أحد الزملاء أو الأصدقاء القدامى أو المعارف فيجامله ويتحدث معه... ثم ينتقل عند الظهر الى مقهى الحديقة...

استمع الى حفيف خافت جدا... تنصّت مليا... لا شكّ أنه صرصار تذكر فجأة أيام السجن وكيف كان يتسلّى باصطياد الصراصير في بداية الليل لأن بعض رفاقه السجناء من أبناء الذوات كانوا يخشونها... ابتسم... لقد سجن ثلاث مرات... أو على الأصح وقع ايقافه ثلاث مرات.... الأولى - كم كان غبيا - حين تجرأ وخرج مع بعض زملائه الطلبة تنديدا بمفاوضات كامب دافيد.... ووصلت المسيرة آخر شارع الحرية حيث مقرّ السفارة الأمريكية... ووقع حرق العلمين الإسرائيلي والأمريكي. كان لا يحبّ النار إلاّ في الشتاء وهي تنبعث من «الكانون» لتشع الدفء في بيت الجلوس - والنوم أيضا في قريته بالجنوب التونسي، ولكن في ذلك اليوم - يوم المسيرة - أحبها كثيرا... ما كان أروعها وهي تلتهم قطعتي القماش... ولم يفق من نشوته تلك الا على أصوات سيارات الشرطة والقنابل المسيلة للدموع التي كان يطلقها رجال البوليس في محاولة منهم لتفريق المتظاهرين. وحماية مقرّ السفارة من الإتلاف... وصدر الأمر بالانسحاب... كان حديث العهد بتونس العاصمة ولم يكن ليعرف كل

أنهجها وشوارعها... فكان أن سقط بين أيدي رجال الشرطة بدخوله الى زقاق لا ينفذ - تبسم وتذكر كيف قضّى الأيام الأولى بعد خروجه من السجن وهو يجول كل أزقة وأنهج العاصمة مسلحا بخريطة تفصيلية للمدينة - فلقد تعلم طيلة أيام ايقافه حكمة ما كان له ان ينساها أبدا «اذا كان لا مفرّ من أن تقع في قبضة البوليس... دعه يتعب للقبض عليك»...

ما الذي جعله يتذكر السجن الآن... تبّا لكل الصراصير... يجب أن يتجاوز التفكير في الماضي أن يمحوه كليا... غيّر من وضعه في «الفراش» محاذرا أن يصدر صوتا حتى لا يوقظهما... كم كان يود سماع احدى السنفونيات أو المعزوفات الآلية الهادئة قبل النوم... كالدانوب الأزرق الجميل لشتراوس والأفلاك لشوبار أو المشية الجنائزية لشوبان أو حتى احدى قطع كلايد من «أوفاوستوباييتي»... ولكن كان عليه ألاّ يزعجهما... كان لا يتمتع بالموسيقى الا صباحا أي حين يفيق بعدهما... ولكن كان يضع شريطا لفيروز لأنها تعطي انتعاشة صباحية ممتازة. أما السنفونيات فإنّ أفضل وقت لسماعها هو الليل في الظلام أو على نور خافت وفي استرخاء تام يمهّد للنوم.

كانت لا تحب السنفونيات ولكنه عشقها... كانت تعتقد ان تلك الموسيقى تثير أعصابها، ولكم حاول عبثا أن يقنعها بضرورة تعديل رأيها لكن دون جدوى.

لقد كانت الموسيقى احدى نقاط اختلافهما ولكنها لم تكن لتؤثر في علاقتهما... لقد كانا يقرّان بالتمايز في عدة نقاط ذاتية وموضوعية، وذلك نتيجة نقاشات متفاوتة الحدّة بينهما في مدة تعارفهما الأولى.

لم يسع أبدا للتأثير عليها أو كسبها الى جانبه... لقد عوّدها على الحرية... حرية الاختيار وحرية الممارسة ولم يعاملها قط على أنها مادة خام وجب صقلها وتوجيهها... ربما كان ذلك أحد أخطائي «همس فيما بينه وبين نفسه... ولكن ما الفائدة من التحسّر... استحضر قولة نسي صاحبها «المرأة لا تحترم الا الرجل الشديد الذي يرفض أغلب طلباتها»... كاد يصيح ان «خطأ» لولا أنه تذكر وجوب ألاّ يزعجهما... لم يدر فيما بعد كيف أخذ الكرى بناصيته فنام.

حين استيقظ لم تكن الأنوار المتأتية الى الحجرة عبر النافذة المغلقة قوية مما جعله يرجّح أن اليوم ماطر... حرك أطرافه قبل أن يزيح البرنس... التفت الى فراشهما... كان كالعادة خاليا منهما... أسرع الى جهاز الراديو كاسيت... وضع شريطا لفيروز وخرج الى المطبخ كي يغتسل... وعند اقترابه من الحنفية رأى في المرآة المركزة فوقها ورقة بيضاء... آه لقد تركا له رسالة... أسرع يأخذها ويقرأ جملها الفرنسية في تؤدة: «عزيزنا»، سوف لن ننام هنا الليلة... بامكانك ان تتصرف على راحتك

وتستمع الى موسيقاك المفضلة... أمرح جيدا... الى اللقاء... ولكن عند قراءته لتاريخها وجد أنهما يتحدثان عن الليلة الماضية !!

الأسعد بن حسين

مقرين الرياض ديسمبر 1988



قصّــــة قصيرة

فصل دافىء من حياة قريتنا

محمد غريـبي

يوم الاربعاء كان يوما مشهودا في قريتنا. يبدأ الاستعداد ليوم الاربعاء منذ الفجر. كل نساء القرية وأطفالها يلتحقون بالبئر، بئر القرية الوحيدة. الصبايا يبقين في الأكواخ والأحواش لتنظيفها وترتيب أثاثها اليسير.

لا يحضر من الرجال الى البئر الا «العم بشير» العم بشير كان كفيفا وهو أقرب رجال القرية من النساء وعالمهنّ. هو لا يدخل المسجد الا عند موت أحد أهل القرية ولا يرتاد «حانوت القرية الا قليلا» يحبّذ مساعدة النساء في أعمالهنّ العديدة، من جلب الماء وجمع الحطب وحصد الزرع صيفا وغير ذلك كثير.

لم نفهم سرّ ذلك ومردّه نحن الأطفال الا عندما كبرنا. كنا نلحظ مداعباته وملامساته لبعض النساء. كنّا نسمع مزاحه المبهم لنا وقتها والذي لم نعه الاّ بعد.

بقية الرجال الفلاحين يلتحقون منذ الفجر بالحقول، يقومون بأعمال تحتاجها الأرض فلكلّ فصل أشغاله.

يوم الاربعاء تنهض قريتنا باكرا، انه يوم مساقاة» شباه «العم عبد الله » أثرى فلاحي القرية وأدهاهم، أو هكذا كان يبدو.

زوجة «العم عبد الله» تكتفي بتحضير «العصيدة» وتقديمها للمشاركين في «احتفال الاستقاء». تأتي متأخرة دائما ومعها بنتاها الجميلتان وقتها اذ عندما كبرنا عرفنا أن كثيرات هنّ صبايا قريتنا اللاتي كنّ أجمل.

ثلاث أواني تتجمّع النسوة حولها، و«عم بشير» يكون دائما بجوار «العمّة مسعودة». امرأة في منتصف عمرها تبدو سمراء، ممشوقة، شعرها الليلي الطويل مضفور بعناية، «مرود الكحل» لا يفارق عينيها حاجباها المقوّسين دائمي الظرف، وهي دائمة التسوّك والتعطّر. ونحن الأطفال أدركنا هذه الأشياء ودلالاتها الدافئة عندما بدأنا نزغب.

«العمّة مسعودة» كانت لها صولات مع الرجال. عرفتهم وخبرتهم كثيرا. تزوجت ثلاثة وهي الآن مع الرابع.

كانت طريّة كالحيّة تتلوّى و«تتغنّج» في مشيتها مثل راقصة ومع كل خطوة ترنّ الأساور في معصميها وكذا خلخالها الفضّي في ساقيها..

«العم بشير» لا يمزح الا معها وهو كثيرا ما يداعبها وربّما كانت تبادله شيئا. فهي التي تساعده على التنقل بين الجفان وعلى مسك الحبل وهي التي تحضر له حذاءه القديم.

أما زوجة «العمّ بشير» فتبدو مهمومة وحزينة يومها.

تُزدرد «العصيدة» لقما ساخنة تكرّر في اليد عدّة مرات وتغمس في الزيت والعسل ثم تقذف في الفم وكلّ ذلك في صخب كبير. ضحك وغمزات وكلام لم نعه ولم يهمّنا وقتها نحن الأطفال.

يكون نصيبنا من تلك «الوليمة» بقايا عصيدة تتركها النسوة في قاع الأواني يخطف كل ثلاثة أو أربعة أطفال آنية وينتحون مكانا آمنا عنده يلتهمون نصيبهم من «العصيدة». وغالبا ما يكون الجزء الأوفر من نصيب «حسن» كبيرنا وأشقانا فهو دائما يستأثر بآنية لوحده.

باكرا تنهض القرية. يلتحق الرجال بالحقول، تنهض النسوة، ينظفن ساحات الأحواش والأكواخ، ينقلن بعض الحيوانات الهزيلة الى مراعيها ويلتحقن بالبئر.

أما نحن فنحضر الجفان الصدئة، المتوارثة غالبا عن الآباء والأجداد حتى تملأ بالماء. أكثر من عشرين قصعة نجلبها من كل البيوت.

كنّا نسعد كثيرا يوم الاربعاء، نجلب القصاع ونحن ندحرجها في جلبة وصخب كبيرين.

تحضر احدى النسوة الحبل و«الدلو» من دار «العمّ عبد الله» دلو أسود كبير قدّ من جلد البعير. وتشدّ «البكرة» الى حبل يجمع رؤوس أعمدة من خشب الزيتون أو الخرّوب شدّت باحكام الى حافة البئر.

وتلك هي مهمة زوجة «العم بشير»، وهي كذلك التي تسهر على نزول الدلو الى قاع البئر وكذا معالجته عند خروجه. تفرغه كل مرة في احدى الجفان وعندما تملأ هذه الأخيرة تنتقل الى قصعة أخرى وهكذا الى الآخر.

«العمّة مسعودة» هي التي تمسك بطرف الحبل وهي دائما الأولى في صف الساقيات يتبعها العم بشير دائما، وهي التي تعيده مسندة اياه بعد خروج الدلو الى بداية المشوار. يمسكها من يدها أو من خصرها، وهو يبدو رقيقا جدا معها وهي المنشرحة والمنتشية تماما في حضرته.

صفّ من النساء الواحدة وراء الأخرى ماسكات الحبل الطويل. كأنهن يشاركن في اخراج الدلو من قاع البئر العميقة التي لا تنضب والعهدة على الكبار فقد رَوَوا أنه وعند حفرها قديما استعصى عليهم بلوغ «عين الماء» رغم عمقها الذي زاد عن الخمسين مترا. ولم تفضّ بكارة البئر الا بعد «سيل الدمّ» فالجنيّ الذي يسكنها ويملكها اشترط تيسا أسود ليس به «علامة». ولبّى له أهل القرية رغبته فكان الماء غزيرا.

كل النساء يشاركن في هذا «الشأن» واذا كانت احداهنّ متعبة يومها فهي تكتفي بوضع يديها على الحبل دون إجهاد مكتفية بالروح والغدو حتى ترضى عليها زوجة «العم عبد الله» ولا تلاحقها بنظراتها المقيتة ولا تسلّط عليها لسانها السمج أو تمنع عنها بعض العطايا القليلة والبسيطة جدا مثل شيء يسير من الدقيق الرخيص أو حبّتي طماطم أو قطعة خبز لابنها.

يوم الاربعاء، زوجة «العمّ عبد الله» تكتفي بطبخ الشاي على حافة البئر. تحضر لها ابنتاها المعدات بعد الفراغ من الاحتفاء «بالعصيدة».

كان «العمّ بشير» يبدو منشرحا وسعيدا يوم الاربعاء. تكثر نكاته وملحه وأشعاره.

«العم بشير» خبر الحياة كثيرا وعرف جلّ أشيائها. كلّ النساء كنّ يقلن عنه أنه «شاف كثيرا». كان يشرب الخمر بنهم كبير ويصاحب النساء. - «ضحكت له الدنيا الكلبة أول حياته وتنكّرت له في الأخير. هكذا يقول عنه الكبار.

عديدة كانت محطاته وكثيرات كنّ عشيقاته. كانت رحلته مشوقة وشاقة في عالم الأنثى وهكذا عرفناه عندما كبرنا. حياته كانت جدّ رائعة ولم يبق له منها غير بعض ذكريات دافئة وجراح عميقة وظلام دائم.

كان «العمّ بشير» الوحيد من بين رجال قريتنا الذي يلبس «لباس الإفرنج» سراويل وجمازات ومعاطف قديمة وبائسة لكنها دوما نظيفة. وربطتا عنق اهترأتا وأصبحتا كحبلين، كان يحمل احداها أيام المناسبات والأعياد. يحمل على عينيه نظارتين سوداوين يزيدانه وقارا وألفة.

فقد «العم بشير» بصره منذ مدة طويلة. كان يعمل سائق شاحنة أحد المعمرين أيام كان «النصارى» في البلد. وفي أحد أسفاره غامر باجتياز «واد مجلوب» هكذا كان يقول كان ذلك أيام كانت الطرق غير آمنة، ونجا «العم بشير» بأعجوبة بعد أن غرقت الشاحنة وما فيها. ومنذئذ بدأ بصره يتضاءل شيئا فشيئا حتى فقده تماما.

وحكاية عمي «العمّ بشير» هذه يعرفها كل أهل القرية كبارها وصغارها. فهو كان مواضبا على ترديدها. كان يحفظ من الشعر الشعبيّ كثيرا وكان الأخضر منه هو المحبّب لـ «العم بشير» يردّده في الأعراس القليلة بقريتنا وكذا يوم الاربعاء على البئر. وطالما كنّا نتحلق ليلا في ساحة أحد الأحواش مستمعين الى حكاياته الشيّقة عن «الجنّ» و«المردة» وكثيرا ما جمعتنا حكاية «علي ولد السلطان» أو الجازية الهلالية» أو «شنكاية البسباس» وغيرها كثير.

تشبع النسوة جيئة وذهابا وملح العم بشير» وأشعاره لا تنتهي. كلام يضحك النسوة دوننا وقتها. وفي كل مرة يخرج الدلو الكبير من البئر. تعالجه زوجة «العم بشير» بدراية ودرجة كبيرتين، ودلو بعد الآخر تملأ الجفان.

تتحلق النسوة لترشق «كأس الشاي الأخيرة»، فزوجة «عم عبد الله» تنهي طبخ الشاي مع الفراغ من تحضير الماء في القطاع.

لم يبق سوى بعض وقت حتى يأتي القطيع. مجموعة كبيرة من الشياه والخرفان والمعيز يتقدمها «سعيد» الفحل أبدا.

كنا نحن الأطفال نترقّب «موعد الاربعاء» بلهف كبير، بقايا العصيدة، والاستحمام في الماء الذي تتركه الشياه والعبث بحبل الدلو وأشياء أخرى كثيرة. كانت لنا عديد الأدوار مع «الصهباء» والدرعاء» وغيرها من الشياه. أما «عويشة» فكانت صديقتنا جميعا، تاكل من أيدينا وتأنس لمداعباتنا وهي الشاة المدلّلة عند «عم عبد الله». كانت تلد كل عام توأمين هي أصل البركة و«عميدة» القطيع يقول «عمّ عبد الله».

لم نكن نخشى إلاّ «سعيدا» كبش القطيع فكثيرا ما غدر بأحدنا وحتى «بلقاسم» الراعي كان يحذره وللاحتياط لا تفارقه عصاه أبدا.

كبش ضخم، أقرن، ألين، صوفه الأسود والأبيض الكثّ يزيده وقارا. كان «بلقاسم الراعي» ينصحنا بالانبطاح عند مداهمة «سعيد» أحدنا، اذ لم تنجنا معه سوى هذه الوضعية التي يسوّيها «بلقاسم» بمداعبة النتوءات الخلفية لأحدثنا ودائما يتم ذلك في غياب الكبار. «بلقاسم» هكذا لا أحد في القرية يعرف من أين أتى وماضيه مازال مبهما للجميع يقول مرة إنه آت من أقصى جنوب البلاد. وأخرى يزعم أنه قادم من قرية جزائرية وقد لا يجيب شيئا عندما يسئل عن موطنه. داكن السمرة كان، عمره يناهز الأربعين أو يزيد، فارع الطول. كان مقتّرا في كلامه وقد يكون مردّ ذلك

تأتأة تثقل لسانه. كان يسكن كوخا ضيّقا في أطراف القرية. كوخ كانت صور نساء شبه عاريات تكسو جدرانه هي سلواه وأنيسه في وحدته. ولم يكن يحضى بزيارة الكوخ والتفرّج على الصور الاّ القليلون منّا.

يصل القطيع، وعند الاقتراب من البئر تندفع الخرفان والشياه نحو الجفان تعبّ الماء البارد حتى الارتواء. كنّا وبلقاسم الراعي نصدر أصواتا تخرج بعد إلصاق الألسن باللهاة مع ارتجاجها. أصوات تساعد الخرفان على شرب الكثير من الماء والإرتواء أكثر هكذا يقول الكبار.

بعد الانتهاء من «السقاية» ترجع النسوة الى المنازل. يرافق «بلقاسم» القطيع الى «زريبته» تحت «خرّوبة السانية»، ولا نعرف لماذا سميت هكذا فلا وجود» لسانية» هناك ولا أثر لها أصلا. «خروبة» شاهقة وارفة يصعب تسلقها. كنا ثلاثة صبيان و«حسن» رابعنا طبعا بامكاننا الوصول الى أعلى أغصانها واقتناء الخرّوب. يتسلق أربعتنا الشجرة وتجمع بنتاه ما نرمي به من الأعلى. عدّة أكياس تنقلانها على عربتهم الى حوشهم.

يكون نصيبنا نحن ما يملأ حجرنا. نرجع به الى أمهاتنا في فرح وانتشاء كبيرين. فمعنا شيء من الخروب اللذيذ، ومع صبيتي «العم عبد الله» قضينا «مشوارا» دافئا ألذ. كانت لنا معهما عديد المداعبات والحماقات البريئة. اكتشفنا عينيهما السوداوين العميقتين وكذا خدودهما الآخذة في التكوّن وجسديهما الآخذان في التبدّل وأشياء عديدة أخرى لذيذة وعابرة كما الأحلام.

ويبدو فصل اللهو والعبث. فصلنا نحن الأطفال. كنّا نستحمّ في الماء الذي تتركه الشياه في الجفان فهي لن تأتي عليه كلّه. نتبادل طرش الماء والملاحقة، نتصارع ونتلاطم ويتواصل ذلك حتى موعد رجوع الفلاحين من الحقول.

كان علينا ارجاع القطاع الى المنازل. نفرغ ماءها ونتسابق مع دحرجتها في جلبة وصخب. ويحصل أن يجفل حمار أو بغل فيسقط صاحبه.

كنا نكف عن التسابق ونبدو هادئين عند مرور «العمّ علالة» أو «العم عبد البصير» أو غيرهما من الرجال الوقورين الذين كنا نهابهم ونخشاهم. أما «عم صالح» فكثيرة كانت حماقاتنا معه. ـ ذات اربعاء كنا ندحرج الجفان كعادتنا، مرّ كل الفلاحين ما عدا «عم صالح» الذي يصل متأخّرا دوما. راكبا حماره الهرم. أمهرنا حسن كبيرنا وأشقانا، ««الجنّ» وولد الحرام كما كان عنه الكبار يقولون، بأن نزيد في سرعة دحرجة القصاع، والأول الذي يمرّر جفنته من بين «أرجل» حمار «العم صالح» يكون منتصرا وعلينا حمله داخل قصعته حتى المنزل.

انطلقنا وسبقنا «حسن» وعند محاولة تمرير الجفنة بين «أرجل» الحمار ارتطمت باحدى قوائمه فينهار هذا الأخير ويسقط «العم صالح». ـ لعنة الله عليكم يا أولاد الحرام. سأعرف كيف أربّيكم اذا لم يفلح آباؤكم في ذلك.

هذا كلّ ما كان يردّده «عم صالح» اثر شقاوة نزعجه بها وحماقاتنا معه لا تنتهي فهو أطيب رجال القرية وأفقرهم. بعد ذلك يشكونا الى بقية الرجال عندما يجتمعون مساء تحت حائط المسجد الظليل أو أمام «الحانوت». كانوا يكتفون بقولهم:

ـ عيب عليهم هذا، سنريك العجب في شأنهم.

يضحك «العم صالح» وينتشي ويعتبر ذلك نصرا مبينا له. وغالبا ما كان الفلاحون لا يكترثون بشكواه بل يزيدون في ازعاجه بضحكاتهم وغمزاتهم وهزئهم. لكن سرعان ما يعود له هدوءه

وطيبته.

ولقريتي اليوم موعد آخر مع الاربعاء، اجتمعت القرية كلها. نساؤها ورجالها وأطفالها وحتى الكلاب اليوم حاضرة. تجمّع أهل القرية أمام كوخ «العم بشير». موت تقبّلته القرية ككل «ميتة» مرض العم «بشير» ولم يبرح الكوخ عدّة أيام وفجر الاربعاء ينهي رحلته الشاقة.

اليوم لم «تتسوك» «العمّة مسعودة» وهي لا ترتدي ملاءتها الحمراء.

محمد غريبي

إنســان الثلــج...

ادريس الملياني

(المغرب)

ذاب الجليد
ولكن المياه لا تجري
«مثل روسي»

-1-

في ساعة متأخّرة
والثلج يسقط،
والمدينة مقفرة
كالمقبرة
كل البيوت تغطّ
في النوم العميق
بيضاء في كفن الثلوج المطره
وأنا وحيد في الطريق
وحدي أسير على الطريق
متدحرجا، بين الشوارع، كالكره
كرة من الثلج الذي
يغزو عظامي والعروق
وحدي أسير، وخطوتي متعثره
فوق الثلوج الحارة المتكسره
أطفو وأرسب كالغريق
لا الجن يعرف أين أمشي - حاملا

نعشي على ظهري ـ ولا أحد...
سواي على الطريق
لا عابر أو عابره
كل البيوت تغط في النوم العميق
وأنا أنام وأستفيق
يجتاحني ألم وضيق
وحدي أسير، كأنني :
إنسان ثلج جاء من زمن سحيق
ليذوب في هذا الحريق !

ـ 2 ـ

حسنا، لا بأس !
لم يبق لديك الآن ،
إلاّ الذكريات
سرقوها منك، حتى الذكريات
سرقوها، وتمادوا في البكاء
لم تزل
أسنانهم بيضاء،
أسنان التماسيح التي
قد أنشبوها
فيك، عطشى للدماء
لم تزل
أنيابهم تلمع،
كالحية سكرى
بسموم الشهوات
لم تزل
قبضة جلاّديك
كولاكية، يسطع فيها
حقد «ماماي» وكلّ الفاتحين
الدخلاء
ترتدي القفاز،
ترميه بوجه الشهداء

آه من ظلم ذوي القربى،
وظلم الأصدقاء
سلخوا جلدك وانهالوا عليك
بسياط اللعنات
وتمادوا في البكا... والصلوات !

- 3 -

افتحي صدرك للريح،
ارفعي قلبك، وهاجا، مضاء
قلب «دانكا» الغابويّ الخفقات
واصرخي في الفلوات
اصرخي كالهامة الهائمة الآن
على كل الجهات
اصرخي : هورا !
فإنّ الفجر آت
من وراء الظلمات
صدقيني : سوف يأتي
ذلك الفجر الربيعيّ الجميل القسمات !

- 4 -

حسنا،
لا بأس !
لم يبق لديك الآن،
إلاّ الذكريات
صدّقيها معجزات معجزات
ردّديها
أغنيات أغنيات
واحفظيها
في عيون الشهداء
أمنيات أمنيات
حسنا،
لا بأس !
(أعـ ... دا... ؤك...

أعـ ... دا ... ني !)
و ...
أعـ ...
دا ...
عـ ...
الـ ...
حيـ ...
اة !
ـ 5 ـ
قبل بزوغ الفجر
طرقت الباب
فأطل البواب
منتصبا كسؤال
قال :
ـ من أنت ؟ فقلت :
ـ أنا بروميثيوس،
سرقت النار من الأرباب !
قهـ قه قهـ قه حتى
اصطكت في فمه الأنياب
وأجاب :
ـ اذهب يا هذا ...
يكفينا عود ثقاب
كي ..
نشـ ...
عل ...
في الـ ...
أر..
با ...
ب الـ ...
نار ...

وكلّ ...
الأحـ ...
ياء ...
الأحـ ...
طا .. ب !
صفق الباب بوجهي وغاب
فرجعت، كانسان الثلج، رجعت
لغابي، أنعق :
هـ ...
و ...
را ....
كغراب !

هوامش :

- كولاك : (بالروسية) : قبضة، مزارع ثري في روسيا قديما
- ماماي : ماماي الأورطي قائد الغزو والتتاري - المغولي لروسيا وابان العهد الإقطاعي.
- دانكا ك بطل أقصوصة مكسيم غوركي (العجوز ايزرغيل) : حيث ينتزع قلبه ويحمله شعلة يضيء بها الطريق للناس في الغابة.
- هورا : هتاف النصر، أو صيحة لاقتال.
- (آعداؤك أعدائي): بيت من قصيدة (حسنا(لماياكوفسكي.

ترجمة

حسام وشيل
(جزيرة موريس)

* ولد الشاعر في جزيرة موريس من عائلة مسلمة.
* يعيش في فرنسا حيث يمارس مهنة التدريس
* نشر عدّة دواوين تعتبر من أهمّ الشعر الموريسي
* من أهمّ أشعاره «مدح الظلّ» و«يوم بعد يوم» ڤاليمار، 1987

قصائد

الجبل الذي أراه ملتحفا
بالضباب كالسفينة يتقدّم
في الميناء، هناك عصافير،
طيرانها تارة هادىء وتارة
مضطرب، كأنها عندما ننظر اليها مليّا
ستقع في الفراغ، هناك
صراخها أيضا والآن عبر

البلور تبدو السماء وكأنها تسبقها.

لماذا لا أعرف قلت
لنفسي هذه الكلمات لا صوت
عندما رأيت الأزهار البيضاء
في الممشى. موتها هو أيضا
من الحمد.

أنظر الى السماء الصيفية.
لماذا كلّ هذه الحدّة ؟ أقول
لنفسي لا حقّ لنا
في الحدّة. الأزهار
كالثلج في السماء أو كأفياء
مملوءة بأشياء بيضاء. ثم بعد ذلك
اللون الناعم لأوراق شجيرة العشق
الذي أخفي. عنّي
طويلا وأرجع لي.

من ديوان «يوم بعد يوم»
قاليمار، 1987
تعريب الطاهر البكري

دراسة

محمد علي الحامي وخصائصه النضالية

الميداني بن صالح

الوعي النقابي بتونس قبل سنة 1924:

لقد تعرّف التونسيون على التجارب النقابية قبل ظهور حركة «محمد علي الحامي» سنة 1924 نتيجة احتكاكهم بأوربا وخاصة فرنسا سواء بسبب الدراسة او العمل والاقامة بفرنسا او الاختلاط بالجاليات الاوروبية المقيمة بتونس. او التعرف النظري على الحركة النقابية الاوروبية من خلال الكتب والصحف والنشريات.

أمّا العمّال التونسيون وبصورة خاصة فإنّهم قد اكتسبوا ثقافتهم وتجربتهم عندما انخرطوا في الهياكل النقابية الفرنسية المتواجدة بالقطر التونسي والتابعة اما للحزب الشيوعي او الاشتراكي الفرنسيين وخاصة الكنفدرالية العامة للعمال «س - ج - ت». فعرفوا حقوقهم ومارسوا النضال عن طريق الاضرابات والمظاهرات والاعتصام بأماكن العمل وغيرها من الطرق والأساليب. كما انّ الحيف الاجتماعي وسياسة التجويع والتفقير وتفضيل العمال الاوروبيين والاجانب على التونسيين قد ولّد فيهم الشعور بالظلم فبدأ يتبلور لديهم وعي محدود بالانتماء الى الطبقة العمالية المستغلّة من طرف اصحاب المشاريع والرساميل الأجنبية..

كما ساهم في تعميق الوعي الوطني لدى كل التونسيين النضال الذي خاضه الشعب لمقاومة الاستعمار سواء بالسلاح او عن طريق الصحافة والعرائض والمظاهرات خاصة منذ ظهور حركة الشباب التونسي على يد محمد باش حامبه والثعالبي وغيرهم وظهور صحيفة التونسي سنة 1907.. ممّا ولّد لدى جماهير الشعب طاقة نضالية تمكّنت من مواجهة الاستعمار في حوادث الزلاج سنة 1911 واضراب عمّال الترامواي سنة 1912 حيث سقط عديد الشهداء.. ونفي قادة الحركة الى الخارج امثال علي باش حامبه وعبدالعزيز الثعالبي وأعلن الحكم العسكري الذي استمرّ حتى سنة 1927.

وهنا لا يفوتنا التأشير على ظاهرة التكامل بين النضال السياسي بتونس

والمقاومة المسلّحة، فالشعب التونسي قد رفع السلاح في وجه المستعمرين منذ ان وطئت اقدامهم أرض الوطن.. من ذلك ثورة علي بن خليفة من سنة 1881 الى سنة 1884وعلي بن عثمان في منطقة تالة والقصرين سنة 1906 والحاج سعيد بن عبد اللطيف سنة 1915 حتى 1917 والدغباجي 1919 وغيرهم...

إنّ مشاركة التونسيين وتضحياتهم خلال الحرب العالمية الاولى 1914 ـ 1918 دفاعا على فرنسا وسلامة ترابها الوطني ووقوفهم بجانب الحلفاء الذين قدّموا وعودا مغرية لتلبية مطامح الشعوب التي تقف بجانبهم. وماأفرزته هذه الحرب من مستجدّات مثل: «الأربعة عشر مبدأ التي نادى بها رئيس الولايات المتحدة الامريكية «وودروولسن» والتي من اهمّها «حق الشعوب المولّى عليها في تقرير مصيرها» ومولد جمعية الامم وبروز الاتحاد السوفياتي سنة 1917 كقوّة دولية مناهضة للاستعمار والدول الامبريالية.

كل هذه العوامل فجّرت آمال التونسيين في الحصول على حريتهم فانتقل القادة الى باريس حيث انعقد مؤتمر فرساي سنة 1919 وقدّم الزعيم عبد العزيز الثعالبي لائحة باسم الشعب التونسي الى الرئيس الامريكي «ولسن» مطالبا بالاستقلال.. كما اغتنم فرصة اقامته بباريس ونشر كتابه «تونس الشهيدة» الذي فضح فيه سياسة فرنسا الاستعمارية... من خلال هذه المعطيات او بالتالي المستجدّات على المستوى الوطني والدولي ولد الحزب الحر الدستوري التونسي سنة 1920 برئاسة عبد العزيز الثعالبي. حيث بدأ الحزب يقوم بجمع الانصار وتأسيس الشعب ويعمل لتحقيق الاهداف الوطنية انذاك والتي حدّدها في 9 مطالب من اهمها: «التفريق بين السلط التشريعية والقضائية والتنفيذية، لكن الحزب وفي ظلّ هذه الصحوة الوطنية اصيب بالانشقاق بسبب الموقف من الاصلاحات التي ادخلها المقيم العام «لوسيان سان» 1921 إذ أيّدها البعض أمثال حسن قلاتي الذي أسّس حزبا جديدا يسمى «الحزب الاصلاحي» وعارضها رئيس الحزب عبد العزيز الثعالبي الذي غادر البلاد سنة 1923 واتّجه الى المشرق العربي حيث قام بدعاية كبيرة واسعة لفائدة القضية الوطنية ولم يعد الى أرض الوطن الاّ سنة 1937.

وفي هذه المرحلة الصعبة اصدرت الاقامة العامة الفرنسية يوم 20 ديسمبر 1923 امرا لتشجيع التونسيين على اعتناق الجنسية الفرنسية بهدف مسخ الهوية الوطنية بمقوميها الاساسيين «العروبة والاسلام» فأثار ذلك احتجاج الحزب الحرّ الدستوري التونسي، وغضب الشعب واستنكاره ضمن هذا المناخ ظهرت اول حركة نقابية وطنية تونسية رائدة على المستوى المغاربي والعربي والافريقي.

محمد علي ومولد الحركة النقابية 1924

محمد علي الحامي من مواليد «حامة قابس» ينحدر من عائلة شعبية فقيرة هاجر مع والده الى العاصمة وعمره عشر سنوات عمل حمّالا بالسوق المركزية فذاق شتى ألوان البؤس والحرمان والمتاعب ممّا عمّق في ذاته انتماء مصيريا بالشعب وفئاته المستغلة والمضطهدة، وروحا نضالية لايداخلها اليأس او الاستسلام.. وخلال عمله حمّالا تعرّف على زوجة سفير النمسا فعطفت عليه وساعدته ممّا مكّنه من تعلم السياقة.

لقد تبلور في ذاته انتماؤه العربي الاسلامي منذ شبابه المبكر لذا هاجر الى القطر الليبي الشقيق سنة 1911 وانضمّ الى المجاهدين الليبيين الذين وقفوا في وجه الغزاة الايطاليين وهناك تعرّف على القائد التركي «أنور باشا» الذي تزعّم حركة «الاتحاد والترقي» فاتخذه سائقا.. فاستقرّ بعد مدّة في تركيا وطاف مع انور باشا عديد الاقطار العربية والبلاد الاسلامية والاوروبية.. واحتك برجال الفكر والاصلاح والسياسة.. ممّا وسّع افاق معلوماته وخبراته وطموحاته.. وبانتهاء الحرب العالمية الاولى استقرّ في ألمانيا حيث اخذ يعمل نهارا ويدرس ليلا.. ورغم ان محمد علي لم يزر تونس منذ هجرته الاّ مرّة واحدة سنة 1923 فإنّه كان على اطلاع بالواقع العربي عامّة والوطني التونسي خاصة اذ كان على اتصال بعديد المصلحين العرب وخاصة بالمناضل التونسي محمد باش حانبه الذي كان من بين من وقع نفيهم بعد حوادث الترامواي سنة 1912 حيث اشترك في الاجتماعات التي كانت تنظم في النادي «الشرقي ببرلين» كما كان يطلع على الصحف التي تصل هذا النادي خاصة التونسية وبمجرّد ما أنهى دراسته العالية بحصوله على درجة دكتوراه الدولة في الاقتصاد السياسي رجع الى ارض الوطن اوائل شهر مارس 1924. عاد محمد علي وهو يحمل روحا وطنية فيّاضة وخبرة سياسية واجتماعية عميقة وواسعة وثقافة اقتصادية مركّزة وتوجّها اشتراكيا واعيا وارادة صلبة لخدمة شعبه.. وانتماء مصيريا صادقا لماضيه ومنحدره الاجتماعي.. لم تتلوّث نفسه بمركبات الغرور وجراثيم الكبرياء... كما لم تغره المناصب وحياة الترف والبذخ.. فرجع لذاته الحضارية الاولى واحتفظ بالدرجة العلمية التي كان يحملها وكانت تؤهّله لعديد المناصب وتمكّنه من شتى الامتيازات خاصة ونحن في الربع الاول من القرن العشرين... انطلق محمد علي يعمل مع ثلّة من رفاقه المخلصين امثال المصلح الطاهر الحداد بعد ان ازداد تعرّفا على أوضاع الشعب البائسة والطبقة العمالية المستغلّة فبعث اول تجربة نقابية وطنية مستقلّة عن التنظيمات

النقابية الفرنسية التابعة.. ذالك بعد اجتماعي واقتصادي وتصور حضاري شمولي.. كانت الاولى في ريادتها ومميزاتها على المستوى المغاربي والعربي والافريقي...

جمعية التعاون الاقتصادي التونسي:

رغم هجرة محمد علي وبعده عن وطنه والتقلبات التي عاشها في تطوافه فإنّه كان يفكّر في شعبه ويعدّ نفسه لخدمة وطنه فقد قال خلال تعريفه بنفسه: «...فدخلت الى جامعة برلين ولكنني احترت ولم ادر ماهي العلوم التي يتسنّى لي بها ان اخدم امتي وبلادي، فاستدللت من الجرائد التونسية التي كانت ترسل إليّ ان بلادي متقهقرة من حيث حالتها المادية والاقتصادية مفتقرة الى جميع المشاريع الحيوية..» وهكذا أدرك هذا المصلح الصادق أهمية الاقتصاد في التنمية والنهضة الحضارية.. كما حدّد في عديد المناسبات أسباب ضعف اقطار الوطن العربي الى تخلفها الاقتصادي وغياب القوة المادية لديها... ورغم وضوح افكاره وصلابته المبدئية فإنّه كان يعرف واقع الشعب والمعوّقات التي تشدّه الى عجلة التخلّف كما كان يدرك التنمّر الاستعماري الفرنسي ومخططاته التي كانت تستعبد الانسان التونسي وتعمل على تفقيره وتجويعه وتركه جاهلا مهمّشا ممسوخا.. لذا كان يفضّل المرونة الواعية في تعامله مع الواقع بعيدا عن الرّومانسية الحالمة والطوباوية الفضفاضة الغائمة اذ يقول: «.. ان التظاهر بالافكار القوية امام الفرنسيين ونحن بهذه الحال، يكسبهم ضدّنا احقادا نامية لا نقدر على ردّ مفعولها.. ولو أنّنا نندفع في تحضير الاعمال الاجتماعية واستئصال الالم الذاتي فينا والذي ورثناه عن الاجداد، ونفتح عيوننا لنرى الحياة بأجلى مظاهرها واوسع معانيها، لامكن ان نقنع كثيرا من الفرنسيين والاوروبيين بأنّنا نستحقّ ان نلقى الحياة الحرّة مثلهم، اذ ندركها بدرجة مساوية لهم، فنكسب قوّة عظيمة تضاف الى قوّتنا.. (2)».

من خلال ملاحظاته هذه نلمس لدى هذا المصلح صفات القائد الواعي بمسؤوليته تجاه الشعب والواقع المعيش...

نادى محمد علي بتأسيس شركات تعاونية، مالية تجارية وزراعية صناعية في اهم مدن البلاد التونسية تكون على ثلاثة انواع «للقرض ثم الانتاج فالاستهلاك» يشرف عليها تونسيون. وذلك لمساعدة العمال وحماية الفئات الشعبية الفقيرة من جشع المستثمرين واستغلالهم وتنمية الرأسمال الوطني ونشر روح التعاون والتآخي والثقة بين المتعاضدين وبث حب العمل ومقاومة الكسل والاستسلام والقناعة البائسة بين جموع المواطنين.. وكان يأمل ان هذه المؤسسات عندما تتركّز وتتوحّد هيكليا

وتصبح مشرفة على شرايين الاقتصاد بالبلاد وبذلك يتسنّى لها حماية الثروة الوطنية والعمال والفقراء من استغلال الاجانب والطبقات الطفيلية الوسيطة، لكن السياسة الاستعمارية وسيطرة الشركات الاجنبية واصحاب رؤوس الاموال الاوروبيين وتخلّي الفئات البورجوازية التونسية عن واجبها الوطني، وفقر العمال، وغيرها من العوامل جعلت محمد علي يقتصر في مشروعه على القطاع التجاري.

جمعية التعاون الاقتصادي في القطاع التجاري:

انعقد أوّل اجتماع تأسيسي لبعث هذه الجمعية يوم 29 جوان 1924 وقد لقيت هذه الدعوة اقبالا شعبيا كبيرا خاصة في صفوف العمال وقد ركّز الخطباء يومئذ امثال الطاهر الحداد والطاهر صفر ومحمد علي على اهمية الاقتصاد في حياة الشعوب وتطوّرها ودور هذا النمط من الجمعيات التعاونية لما تقدّمه من عون وخدمات للاقتصاد الوطني والفئات الشعبية خاصة العمالية منها.. وفي جلسة يوم 6 جويلية صودق على القانون الاساسي وانتخبت لجنة برئاسة محمد علي للتحسيس والدعاية وتوزيع الاسهم، وقد انضمّ الى الجمعية الحرفيون والعمال من ذلك عملة الرصيف بتونس العاصمة الذين يبلغ عددهم حوالي الالفين وعندما بدأ المشروع يخطو خطوات هامة على طريق الانجاز اضرب عملة الرصيف بتونس يوم 13 أوت 1924 نتيجة حقوقهم المهضومة وأوضاعهم السيئة مطالبين بالزيادة في الاجور بصفة عامة ثم اجور الساعات الزائدة والعمل ايام العطل والاعياد، وانتخب العمال لجنة لقيادة الاضراب...

وبالرغم من انّ العمال التونسيين وفي عديد القطاعات قد قاموا سابقا بعديد الاضرابات.. لكن دون جدوى ذلك انّ فروع النقابات الفرنسية الموجودة بتونس والتابعة للحزبين الاشتراكي او الشيوعي الفرنسيين رغم اشتراك العمال التونسيين بها ورغم شعارات الطابع العالمي لها ودعوى رفض التفرقة والتمايز التي كانت ترفعها خاصة الحزب الاشتراكي الذي كان يحتكر زعامة الحركة النقابية لم تكن بحق تعامل التونسيين وتدافع عن حقوقهم كبقية العمال الاجانب مثل الفرنسيين والايطاليين والمالطيين والاسبان وغيرهم...

إنّ اضراب عمّال الرصيف يمثل نقطة تحوّل وضيئة في تاريخ النضال الوطني والحركة العمالية ببلادنا اذ يقول عنه المصلح الاجتماعي الطاهر الحداد: «ولكن الاعتصاب الاخير قد فارق الاعتصابات الماضية وكان بدء حياة جديدة، فإنّ وجود طائفة من المفكرين الصادقين التحقت بالمعتصمين ووجود حركة عامة قبل ذلك في البلاد معناها طلب حقوق ضائعة، قد غير استعداد اولئك العملة، وحوّل خمولهم

جدّا، وضعفهم ارادة، ويأسهم املا... (3)».

لقد استنجد العمال المضربون بمحمد علي نتيجة اشتراكهم في جمعية التعاون، اذ المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية التي اراد بعثها تمثل اطرا ممهّدة لاعلان الحق النقابي.. فقام بتأييد المضربين والاتصال بهم وتشجيعهم وجمع المساعدات لهم، ممّا ادخل في نفوسهم القوة والامل ذلك ان محمد علي كما قال عنه صديقه الطاهر الحدّاد كان: «لا يستنكف من تعرّفه بالناس او تعرّف الناس به، بل يفرح بذلك جدّا ويودّ لو يتعرف ويجلس ويتفاهم مع كل فرد من ابناء المملكة التونسية ليكون على بيّنة من قصده وعمله ولطالما كان يتأثّر ويلوم كثيرا المفكرين ومن وضعوا انفسهم في مركز قيادة الامة كيف لا يجتمعون بالناس الاّ اذا كانوا في ناد خاص على منبر خطابة، وهو قدر لا يكفي للتعارف الحقيقي (4)».

احتضن محمد علي مطالب العمال وطموحاتهم.. ووجّه خبرته وكل طاقاته للنضال النقابي وبعث حركة عمالية وطنية صادقة ورائدة.. خصوصا وان شرارة الاضرابات قد امتدّت الى عدّة مناطق مثل عملة ميناء بنزرت يوم 15 أوت ومعمل الآجر بمنزل جميل يوم 22 أوت وعملة جبل الخروبة يوم 6 سبتمبر.. ونتيجة الخبرة النضالية التي اكتسبها العمال من خلال انخراطهم في «اتحاد النقابات الفرنسي» فإنّهم بدأوا يرسلون نوابهم الى تونس للتشاور مع محمد علي واخذ رأيه وتوجيهاته والتنسيق بين القطاعات العمالية المضربة مما أفضى الى تأسيس نقابات وطنية مستقلّة.

جامعة عموم العملة التونسية:

نتيجة ماشهدته الساحة الوطنية من تطورات في الحياة العمّالية قرّر محمد علي ورفاقه بعد التشاور والنقاش والاتصال المكثّف بالعمال وممثليهم، والدعاية التي صاحبت حركة الاضرابات بعث حركة عمالية وطنية، مستقلّة عن كل اشكال التبعية السياسية او الانضواء الايديولوجي، وتأجيل مشروع «جمعية التعاون الاقتصادي» الى مابعد وفعلا تمّ يوم الاربعاء 3 ديسمبر 1924 انتخاب اللجنة التنفيذية لجامعة عموم العملة التونسية التي تولّى محمد علي كتابتها العامة وانطلق قادة الحركة في عقد الاجتماعات وتأسيس النقابات في عديد المدن والقطاعات مثل: نقابة عمال الرصيف بالعاصمة، ونقابات السكك الحديدية وعملة سوق الشاشية والحبوب.. ونقابات بنزرت واحوازها، وماطر، وصفاقس وسوسة وقفصة والمتلوي وغيرها من المدن والتجمعات العمالية القطاعية، وتركّزت نضالات العمال بصورة عامة في المطالب التالية: «تحديد مدّة العمل اليومي بثماني ساعات، ومضاعفة اجور العمال ايام العطل والاعياد، ورفع الاجر اليومي الى ثلاثة عشر فرنكا، وارجاع المطرودين

من اعمالهم بسبب نشاطهم النقابي».

هنا بدأت السلط الاستعمارية في محاصرة الحركة النقابية عن طريق الطرد التعسفي ومحاصرة المضربين وايقاف العمال والمسؤولين في الهياكل النقابية وتقديمهم للمحاكمة وحلّ الاضرابات بواسطة الجيش والشرطة مثلما حصل لعملة ميناء بنزرت يوم 11 سبتمبر 1924 حيث سقط شهيدان خلال المشادة مع القوات الاستعمارية. ورغم هذه الهجمة الشرسة فإنّ محمد علي لم يهن ولم يضعف بل كان يتردّد مع رفاقه على المضربين لشدّ أزرهم والرفع من معنوياتهم وتقديم ما أمكن من المساعدات لهم.. كما استمرّت المقاومة، من ذلك اضراب عملة شركة الجير والاسمنت يوم 19 جانفي 1925 ثم بعد ذلك عمال برج السدرية «بوتانفيل».

المؤامرة ضدّ الحركة النقابية الوطنية:

شعرت السلط الاستعمارية واصحاب الرساميل الاجانب والمعمرون وكلّ من ارتبطوا بالمؤسسة الاستعمارية بالخطر الذي يتهدّد مصالحهم جميعا فبدأوا يمهّدون للتآمر ضدّ هذه الحركة الشعبية الرائدة وتمثل ذلك في: تأثر الاحزاب الفرنسية وخاصة الاشتراكيين بدعوى الخطر الذي يتهدّد وحدة الطبقة الشغيلة واطارها العالمي في مناطق فرنسا ماوراء البحار، وتوجيه تهمة الروح الانفصالية والتعصب الديني والعرقي للحركة وما يمثّله هذا التوجه من خطر على الوجود الفرنسي بتونس كما ردّد غُلاة المستعمرين بأنّ الحركة موحى بها من الخارج وتحمل شارة موسكو فهي تجمع بين النقابية والوطنية والشيوعية، وان اقامة محمد علي بتركيا وألمانيا قد أهّلته القيام بعمليات الفوضى والتخريب والتآمر واتُّهم العمال التونسيون المنظوون بجامعة عموم العملة التونسية بالتعرض الى حرية الشغل ومنع العمال الاوروبيين من العمل.

في ظلّ هذه الاوضاع لعبت الصحافة الاستعمارية دورا مشبوها يتمثّل في تزييف الحقائق ونشر الاكاذيب وتهويل الاحداث وقرع نواقيس الخطر، ممّا هيّأ الاجواء للانقضاض على هذه الحركة النضالية. وممّا ساعد «وطنيا» على تنفيذ هذه المؤامرة المتعدّدة الاطراف تخاذل بعض الاطراف المنسوبة للقوى الوطنية اذ اجتمع «دوريل» كاتب اتحاد النقابات الفرنسي (C.G.T) يوم 21 فيفري بممثلي الحزب الاصلاحي والحزب الحر الدستوري واعضاء المجلس الكبير، وأقنع المجتمعين بإمضاء لائحة تدعو العمال التونسيين للانضمام لاتحاد النقابات الفرنسي ومن بين المضين نجد: أحمد الصافي، حسن قلاتي، محمد شنيق والشادلي القسطلي وغيرهم.. وهكذا تمّت حلقات المؤامرة للقضاء على جامعة عموم العملة التونسية وتقديم قادتها للمحاكمة بعديد التهم من بينها التآمر على أمن الدولة.

المحاكمة والنفي:

ألقي القبض على محمد والمختار العياري يوم 5 فيفري 1925 وللتعمية أوقف معـهـمـا «فـينو دوري» ممثل الحزب الشيـوعي التونسي. ونتيجـة تخاذل من كـانوا يحسبون على القوى الوطنية بقطع النظر عن موقعهم الاجتماعي والاقتصادي فإنّ ردود الفعل كانت شبه غائبة اذ تجمّع العمال امام السفارة الفرنسية وسلّموا لائحة احتجاج للسلط الاستعمارية يوم 7 فيفري.. فقامت السلط بإيقاف رفاق محمد علي وهم محمود الكبادي ومحمد الغنوشي، وعلي القروي ووجهت لهم جميعا نفس التهم التي وُجّهت لمحمد علي.

لقد بدأت المحاكمة يوم 12 نوفمبر 1925 واستمرّت خمسة أيام وجيء بشهود زور أغلبهم من اعوان البوليس السري وكبار الموظفين. وقد حكم على محمد علي والمختار العياري وفينو دوري بالابعاد خارج الوطن والتراب الفرنسي مدّة عشرة أعوام.. وعلى محمد الغنوشي ومحمود الكبادي وعلي القروي بخمسة أعوام نفيا ونفذ الحكم يوم 28 نوفمبر 1925 فأركبوا البحر الى ايطاليا.

لكأنّي بمحمد علي عندما اخرج من السجن الى الميناء نحو منفاه المجهول وهو يلقي آخر نظرة على أرض وطنه الذي عشقه وأحبَّ عمّاله واحتضمن آلام وهموم معذّبيه وطموحات جماهيره، لكأنّي به وهو يملأ رئتيه بهواء أرضنا الطيبة الطاهرة، ويكحّل عينيه بنور أشعّة شمسها الخالدة. لكأنّي به وهو يحاور في صمت امواج شواطىء تونسنا الحبيبة في اهتزازاتها الحزينة ومدّها وجزرها الابديين ضمن صيرورة متواصلة.. لكأنّي به وهو على هذا الحال «البطل الذي لم يضعف او ينحني أو يساوم» لكأنّي به وهو هذا وأكثر من كل هذا، كان يردّد في داخله ماوراه عنه رفيقه الطاهر الحداد الذي قال: «كثيرا ماكنّا نتجوّل ليلا في أنحاء العاصمة من أيّام الشتاء والبرد فيعترضنا النائمون تحت الجدران وحافات الطريق، وكثيرا ما يكونون اطفالا صغارا دون سنّ الرشد متساندين فوق التراب، تدثّرهم السماء بأسحبها الماطرة فكان يقف طويلا وهو شاخص البصر مستبحر الفكر صامت كالليل ثم يقول لي: «ان كبراءنا الذين هم قادة الأمّة، واهل الرأي فيها لا ادري اذا كانوا يشاهدون هذه المآسي الموجعة، أو أنّهم الآن في فرشهم الوثيرة مع زوجاتهم وأبنائهم غارقين في الأحلام.. (5)».

نزل محمد علي بالسواحل الايطالية وهو يحمل تهمة الشيوعية والتآمر والفوضى فأودعته السلطات الفاشية هو ورفاقه السجن مدّة عشرة أيّام، ثمّ أجبرتهم على

مغادرة التراب الايطالي فأتجه الى اسطمبول لكن بمجرّد ماعلمت السلطات التركية بالحكم الصادر ضدّه امرته بمغادرة البلاد فاتجه الى مصر واشتغل سائقا لدى أحد الباشوات وصادف ان اقام هذا الباشا حفلا بمنزله حضره سفير فرنسا بالقاهرة.

ولما انتهى الحفل طلب الباشا من محمد علي ايصال السفير الفرنسي الى مقرّ اقامته، لكن هيهات ان يقبل البطل الشهم والمناضل العصامي والوطني الصادق والعربي الأبي هذه المهمّة.. فألقى للباشا بمفاتيح سيارته وانتقل للحجاز، حيث اشترى سيارة لنقل الركاب كان يقودها بنفسه الى ان وافاه اجله المحتوم في حادث اصطدام بين سيارته واحدى سيارات الجيش السعودي بطريق جدّة وتوفي متأثرا بجراحه يوم 20 ماي 1928 ودفن بالحجاز وقد رثاه الشاعر الكبير مصطفى خريف الذي عرفه عن كثب بقصيد نشر بجريدة الوزير يوم 7 جوان 1928 جاء فيها:

«ياخطوبا تراكمت..
علّميني النّوح، انّي بحاجة للبكاء....
وابعثي فيّ نفحة الشعر،
علّ الشعر يشفي ماحلّ بالأحشاء
كلّما قام مصلح ينشد الاصلاح
قامت قيامة النزلاء
مات من كان يخدم الوطن المحبوب
ياللمصيبة الرّقطاء
مات بعد الجهاد والكدح للأوطان
كي ترتقي ذرى العلياء
فإلى روحك الزكية اهدى
يا«علي» العلى جميل الثناء..»

رحم الله محمد علي يوم ولد ويوم مات، وفي كلّ لحظة يبعث فيها حيّا، في أرواح وضمائر أجيالنا التونسية الشابة المؤمنة بالحرية والعدل والديموقراطية والمساواة والمناضلة من اجل مستقبل تونس وعزّة شعبها في ظلّ العدالة والمساواة والتكافل والتضامن.

من خلال هذا العرض الموجز عن تاريخ أول حركة نقابية تونسية وقائدها يمكننا ان نستنتج ونلمس المميزات التالية:

* ريادتها وأسبقيتها لبقية الحركات النقابية على المستوى المغاربي والعربي والافريقي.
* الشعبية الصادقة لقيادتها التي تنتمي للفئات الشعبية والتي ذاقت الحرمان وعاشت الظلم والتحمت بهموم الفقراء كدحا وصبرا وتطلّعا.
* وعيها الوطني العميق، لذا عملت على تخليص الشغالين التونسيين من التبعية الاجنبية بالنسبة لفروع النقابات الفرنسية التابعة للاشتراكيين او الشيوعيين.
* نظرتها التنموية المتكاملة على مستوى النضال «النقابي» و«الوطني» ويتجلّى ذلك من خلال المشروع الاقتصادي الاجتماعي المتكامل الذي نادى به محمد علي ضمن اطار تعاوني يهدف الى حماية الاقتصاد الوطني والاخذ بيد العمال والحرفيين وكافة الفئات الشعبية.
* الحصانة الذّاتية «فكريا ونفسيا» لقيادتها من الانحراف والسقوط في مزالق ومنحدرات التبرجز والتسلّق والانهزامية.
* عصامية قائدها محمد علي الحامي الذي تحدّى الفقر وغالب الظلم والحرمان وتخطّى الحدود وتجاوز المصاعب مع وفاء يذكّرنا بوفاء الفلاسفة والانبياء والمصلحين لافكارهم ومعتقداتهم.
* استقلاليتها التامة عن أيّة حركة نقابية او حزب سياسي مثل الحزب الحر الدستوري او الحزب الاصلاحي. فهي حركة نقابية تونسية وطنية قامت من العمال ومن أجلهم بعيدة عن كل اشكال الاستقطاب او التبعية.

المراجع:
1 ـ محمد علي الحامي تأليف أحمد خالد، الدار التونسية للنشر طبع 1968 صفحة 22.
2 ـ نفس المرجع ص 12
3 ـ نفس المرجع ص 35 ـ 36
4 ـ نفس المرجع ص 25
5 ـ نفس المرجع ص 12

دراسـة

خطورة التطبيع على مستقبل النضال القومي

جلول عزّونة

تقديم

1 - منذ سنة 1977، وبالتحديد منذ اتّفاقيات مخيّم داود وعدد المثقفين العرب وبالخصوص المصريين منهم، ينظّرون للتطبيع مع الصهيونية، ويطبّقون ذلك كلّما سنحت الفرصة. ولعلّ يوسف السباعي، وزير السادات للثقافة يمثّل رمز هذا المنحى بمواقفه اوّلا، ثمّ بنهايته ثانيا.

ولكن هذه الظاهرة ورغم مابذل لها رسميًا، ظلّت محدودة ومعزولة عربيًا ومصريًا الى بعيد حرب الخليج. فكان الانطلاق لها من جديد، ومنذ سنتين بالتحديد. وإذا بنا امام سباق حقيقي بين الكتّاب والصحفيين والمثقفين والمفكّرين لارضاء الاسياد السياسيين الجدد، اي اصحاب النفوذ ضمن التحالف العربي الغربي الموجّه ضد العراق. فصرنا نسمع ونقرأ انّ الساحة الثقافية المصريّة بالذات عرفت انقلابا حقيقيًا في المواقف ضمن الشريحة المثقفة، فمن المواقف القومية المنحازة الى العراق وفلسطين والمعادية للامبريالية ولأمريكا ظهرت المواقف الجديدة لنفس الاشخاص والمجموعات، المؤيدة للكويت والسعودية ولقوى التحالف الغربي.

وهذا «الانقلاب» لم يأت اثر مراجعة فكرية ونقديّة للذات وللآخرين ولكن بفضل كرم الدولارات النفطية الكويتيّة والسعودية..

وفي هذا الصدد كتب اخيرا في احدى الصحف المصرية الكاتب المصري والديبلوماسي المعروف حسين احمد امين: انّنا صرنا نسمع في النوادي القاهرية الكتاب يتبجحون علنا وبلا خجل انهم كتبوا ماكتبوا من اجل شراء فيلا في القاهرة او الاسكندرية او في احد المنتزهات وانهم ضيّعوا الكثير من الوقت فيما لا ينفع، وانّهم من الآن فصاعدا سيفكرون في ارصدتهم في البنوك وفي السيارات وماشابه ذلك، ويضيف حسين احمد امين: انّ التنصّل بكلّ هذه السهولة من القيم والمبادىء التي نعتقد انّها ثابتة ينبىء بزلزال حقيقي لابدّ من الوقوف وراء اسبابه والتهيّؤ لنتائجه لمحاصرتها والتنديد بهذا الخطر الزاحف (1).

ولقائل ان يقول: ماهي العلاقة بين «هذا الانقلاب وبين التطبيع مع الصهيونية؟ خصوصا وانّ عديد «المثقفين» المصريين ممّن قلبوا تحالفاتهم ليسوا من دعاة التطبيع مع الصهيونية:

انّ الجواب واضح: ان استراتيجية امريكا واسرائيل وقوى التحالف ضد العراق هو عزل الطرح القومي الراديكالي، واضعافهم وهزمهم ليسهل تمرير خط مخيّم داود وفرض التعايش مع

اسرائيل والاعتراف بها وانهاء المقاطعة العربية لها.

وما هذا الانقلاب لدى «المثقفين» الا انزياح وانزلاق ذودلالة هامة، لانه يمثل الخطوة الاهم نظريا **ونفسيا**، **الخطوة المنعرج** والتي ستتلوها خطوات اخرى نحو التطبيع، تكون اسهل على من سيتخذها. فهؤلاء المثقفون المصريون يمثلون **طلائع التطبيع** عمليا لانهم افتقدوا الحصانة الذاتية ضد الذوبان والتبعية وصاروا في الواقع مجرد اشياء وسلع تمثل ثمنا محددا في سوق السمسرة والمزايدة، فيسهل ابتلاعهم وبالتالي توظيفهم كيفما اراد مشتريهم، فهم مجرد ابواق دعاية وربوات يوجهون حسب برامج مضبوطة مسبقا.

2 - هذه هي الظاهرة **الاولى** والتي يتوجب التوقف عندها، وهي عامل تطبيع عربي، يأتي من خارج اسرائيل، ومن داخلنا نحن كعرب، وهي وان لم تعم بعد ولكنّها عرفت دفعا لا بأس به اثر حرب الخليج، وهي مدعوة منطقيا ونظرا لطبيعة محركاتها التابعة، الى التبلور فالتكاثر، ثم هي مدعوة الى التطور ضمن سلسلة من الانزلاقات، حتى تصبح بوق دعاية التطبيع اساسا مع العدو الصهيوني.

ولكن هناك ظاهرة **ثانية**، لا تقل خطورة عن الاولى بل هي اشد خطرا وهي التي تأتينا من داخل اسرائيل، ومن بعد الرموز الثقافية التي كثيرا ماقدمت الينا على انها رمز الابداع والنضال ونعني بالذات: اميل حبيبي وامثاله، ممن قبل الجوائز من جلاّديه، فقدم هكذا اكبر خدمة لاسرائيل لانه اظهر ان المحتل لا يظلم الفلسطينيين ولا يقهرقهم بل يرعاهم ويعترف لهم بالفضل مثلهم مثل سائر «المواطنين»، فتقبّل مثل هذه الجوائز ممن يقمع شعبا بأكمله وممّن يضطهد «هو تقبّل مكافأة على **تجميل القمع**» (2).

ورغم اننا لا نقبل الوصاية على احد، وبالخصوص على الشعب الفلسطيني الذي عانى ولا يزال من عديد الوصايات وعلى رأسها الوصاية العربية، وهو قاوم ولايزال يواصل مقاومته، ويقف في مقدمة الصامدين بانتفاضته امام رصاص المحتل العنصري، قلنا، برغم رفضنا لاي شكل من اشكال الوصاية فاننا لابد ان نحافظ على حقنا في ابداء الراي، انطلاقا من ايماننا العميق، بحرية المثقف الذي يجب ان يبقى ضمير الامة الحر والحق، وكذلك بحقنا في ابداء الراي في قضية عربية مصيرية الا وهي القضية الفلسطينية التي يتوقف على طريقة حلها مصيرنا ومصير ابنائنا ومنطقتنا، قلنا، انه تجب علينا اليقظة التامة مما يحاك ضدنا في الخفاء وممّا يخططون له لدفعنا اليه د فعا باسم الواقعية والمصلحة وميزان القوى.. الخ.

فهذه جماعات من داخل الوطن العربي وتلك جماعات من داخل اسرائيل تلتقي كلها على شيء واحد. وهو تكسير قوة الرفض العربية، بالتشكيك في جدواها اولا، ثم بمحاصرتها قبل القضاء عليها والاجهاز عليها وذلك بتشكيكها في ذاتها داخليا وهو الامر الاخطر والادهى...

الهزيمة الداخلية، مثال: مسخ الهنود الحمر

1) - لقد عرف العرب هزائم عسكرية وسياسية عديدة خلال حركة النهضة المتواصلة منذ قرنين:

فالاسكندرية حوصرت في الاربعينات من القرن التاسع عشر من طرف الانكليز، وضربت بالمدافع واضطر محمد علي باشا لامضاء الصلح وذلك بإيقاف التصنيع الحربي

وتفكيك المصانع وتوقف حركة البناء العصري.

وضرب عبد الناصر سنة 1967 وضرب العراق سنة 1991 وحوصر شعبه ولايزال ودمر سلاحه.

وحتى انتصار 1973 استغلوه ووجهوه الى اتفاقيات مخيم داوود.

تلك اهم الضربات الخارجية ضدّ الامّة العربية بدون ان ننسى الحروب الاستعمارية والتي وضعت العرب تحت الاحتلال المباشر.

2) ولكن العامل الخارجي، ورغم دوره الكبير في توجيه الاحداث فانّه لا يمكن ان ينسينا العوامل الداخلية التي نعتقد انها العامل الحاسم والمحدد في صيرورة الامور، لانها هي التربة الحقيقية لترعرع وتنامي النجاح او الفشل ولعلّ ذهنية العرب هي المعرقل الاول لتقدمهم (3) في كافة الميادين الاقتصادية والسياسية والعقلانية والاخلاقية والاجتماعية من ذلك بالخصوص نفور العربي من العمل، والرغبة في الربح السهل والسريع، والتسيب في العمل، وفقدان الديمقراطية تماما من كافة اقطارنا وافتقاد شروطها الدنيا اجتماعيا بالاساس وذلك بالنظر لنزعة حب التسلط المنغرسة فينا، هذا من جانب اولى، وطغيان الافكار المسبقة (Préjugés) والتعميم السريع في احكامنا ومواقفنا، وانتشار رواسب عدة في نفسية العربي كراسب الانفة المبالغ فيه، وراسب الرياء. وراسب احتقار المراة واستنقاصها من جانب ثان.

قلنا ان هذه الذهنية المتجذرة في الغالبية الساحقة للمواطنين العرب، بجوانبها السلبية غالب الامر، هي التي يجب علينا دراستها بعمق ودراسة مسبباتها، حتى نستطيع محاربتها بنجاح ان كنا حقا نريد الاقلاع من سلبياتها والانطلاق في طريق التقدم والعصرنة.

ونحن نعتقد ان العوامل الداخلية والخارجية تكمل بعضها البعض اذا اردنا ان ننظر لمشاكلنا نظرة شمولية تحيط بالموضوع من كل جوانبه، واذا كانت العوامل الخارجية المفسرة لتخلفنا واضحة نوعا ما او هي اسهل في عملية التشخيص والتعريف لظهور جانبها العدائي، فانّ العوامل الداخلية، بما فيها تلك المتصلة بالذهنية العربية، تكون اصعب في التشريح والتحديد لا لتصاقها بنا ذاتيا وكذلك لارتكازها على قيم قديمة متاصلة في تاريخنا وعقلياتنا، ولكننا مع هذا نعتقد ان الوصول الى تعرية تلك الرواسب امر في مستطاع الباحث والنّاقد والمحلل اذا ما تظافرت جهود المختصين من علماء التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس.. الخ.

لكن الاصعب من كل ذلك هو كشف الملابسات التي تحيط بالعمليات الموحى بها من الخارج لضرب المناعة المكتسبة ذاتيا لدى الطرف العربي اي بعبارة اوضح، **تظافر جهود الخارج الخفية من العوامل الذاتية لكسر عنصر المقاومة والتصدي والمناعة من داخل الفرد العربي والمجموعة العربية.**

3) ولتوضيح ذلك لنضرب مثلا مستمدا من التاريخ القريب، وله علاقة وطيدة بما يحتفل به العالم اليوم بمناسبة الذكرى الـ 500 لاكتشاف القارة الامريكية واقصد بذلك انهيار الحضارة المكسيكية القديمة الانهيار التام والنهائي اثر اكتشاف امريكا.

وسنعتمد في هذا على ماجاء في كتاب الروائي الفرنسي الشهير Le clézio: **الحلم المكسيكي** (4) Le rêve mexicain ou la pensée interrompue.

لقد حاول هذا الروائي الفرنسي الاجابة عن سؤال ظلّ يؤرقه طويلا وجعله يعيش ستة اشهر كاملة كل سنة بالمكسيك، محاورا اهلها وعلماءها ومستقرئا اثارها وكتب تاريخها وهذا السؤال يمكن ان نلخصه كالآتي:

كيف امكن للمستعمرين الاوروبيين، والاسبان والبرتغاليين منهم بالتحديد، وفي ظرف لا يتعدّى ستين سنة (1492 ـ 1550) محق حضارة الهنود الحمر في العالم المكتشف حديثا، والقضاء عليها نهائيا؟

كلنا يعرف ولاشك التفوق العسكري والتكنولوجي والحضاري للاوروبيين ولكن هذا التفوق يمكن ان يفسر انتصارا في معركة او معارك عدّة، لا ان يفسر الانحدار التام والنهائي لحضارة كاملة.

ومن اجل هذا، رجع Le clézio للآثار ولكتب علماء التاريخ وبالخصوص ميثولوجيا الهنود الحمر وهناك عثر على السر الحقيقي لهذه المأساة، واذا بسر الهزيمة يكمن اساسا في طبيعة الفكر لدى الهنود ولقناعاتهم العميقة والموروثة، اي ان الهزيمة كانت داخلية مائة بالمائة؟ كيف ذلك؟

يبدو ان **الفكر** لدى سكان المكسيك الاقدمين هو الذي يحمل في طياته وفي داخله عوامل نهايته بالذات. والمختصون يعرفون الدور الذي لعبته التكهنات والتنبؤات في سقوط حضارات الهنود الحمر عند قدوم الاوروبيين الاوائل. فتحطيم هذه الحضارة كان منتظرا ومعلنا ومتوقعا من اغلب الحضارات الهندية بغض النظر عن تفاوت درجات تحضرها. لقد صاح اعيان مدينة Cazonci Zangascoan Tzintzicha والخوف والهلع يسيطران عليهم عند دخول جيش الغازي Cristobal de Olid لارض Michoacan:

«هاهم! لقد وصلوا بعد فهل سننتهي الى الابد؟»

لقد اجاب الكهنة من قبل على مثل هذه التساؤلات المصيرية فمجمع الالهة، على قمّة الجبل المطل على العاصمة قد استمع الى رسالة الموت:

«سيتحول كل شيء الى صحراء، لانّ اناسا اخرين سيحلّون فوق الارض. وسيذهب هؤلاء الى كل مكان، الى اخر تخوم الارض، يمينا وشمالا، سيذهبون الى كل مكان، الى حدود شاطىء البحر، وحتى الى مابعد ذلك، وعندئذ لن يبقى الا نشيد واحد، بخلاف الاناشيد العديدة التي ننشدها نحن، لن يبقى الا نشيد واحد ووحيد الى اخر تخوم الارض».

ان شعوب المايا وغيرها من شعوب المكسيك تلقت نفس الرسالة اي ان الوقت محسوب عليها وان يوم الانهيار قريب.

ان الاساطير والمعتقدات الدينية والقوانين الفلكية كلّها تؤكد على ان عالم الهنود الحمر مكيف بفكرة دورية الزمن (cycle).

وكل هندي يعيش في انتظار عودة الزمن وبهذا الاعتقاد فانّ الهندي لا يمكن ان يكون من هذا المنطلق سيدا للعالم.. وتصور الهندي للزمن يتمثل اذن في ان الزمن الحاضر ما هو الا مهلة وانتظارا قبل الانهيار القادم لا محالة، هو نوع من الاسعاف المؤقت في ظلّ يقين النهاية.

فهذا الاعتقاد الراسخ واليقيني في الانهيار القادم هو المتسبب الاساسي في هزيمة امم المكسيك وهزيمة جل حضارات العالم الجديد.

وقد فهم الغزاة بسرعة اهمية هذه المعتقدات اولا لتدعيم احتلالهم والاسراع بانجاحه، وثانيا لكسر كل عزم على المقاومة لدى الهنود الحمر وذلك باستغلال مثل هذه المعتقدات المنتشرة جدًا ولتوظيفها اعلاميا من طرف دعاتهم ومن طرف رجال الدين حتى لا يجدون امامهم الا الخضوع والاستسلام والتسليم بمشيئة الالهة والقدر.

ان حضارات الهنود الحمر كانت تبشر منذ القديم بعودة الفارس الشمسي الى سطح الارض الذي سيأتي معه بالتغيير الكلي والذي سيمتد قرنا من الزمن.. (5) وكان هذا الانتظار مصحوبا بالشك والخوف والرهبة. وكل هذا سيجعل من الغزاة ومن رجال الكنيسة اكثر اطمئنانا الى دورهم «الحضاري» رغم ما صحب ذلك من تقتيل ودمار وتعذيب وظلم وتصفية جسدية لشعوب بأكملها.

نعم كان الهنود الحمر يعتقدون في تفوق الرجل الابيض بل يرون فيه عنصرا الاهيا، قدم اليهم من وراء البحار، وبمباركة الالهة ليحقق التغيير الذي لابد ان يتمّ.

وقد تمثل استغلال هذا المعتقد من طرف الغزاة في المظاهر التالية:

- تدعيم الاعتقاد في جانبهم الالاهي، الخارق للطبيعة وذلك بتوزيع الحجارة الخضراء مثلا، وهي رمز الصلاة عند شعوب المايا.

- اخفاء جثث الجنود الاسبان الذين يسقطون في المعارك ليواصل الهنود اعتقادهم في خلود الرجل الابيض.

وكان الغازي Cortès يقتل الاعيان وكل الكهنة الذين اكتشفوا الحقيقة وعلموا بحيل الغزاة الشيطانية، كان يقتلهم جميعا بتهمة تعاطي السحر، حتى لا يتمكنوا من فتح اعين مواطنيهم على حقيقة الامور.

وقد بقيت النصوص - كل النصوص سواء الاسبانية منها وهي قليلة او نصوص الهنود الحمر، المعارضة لهذه التصفية الجسدية لشعوب بكاملها، مخطوطة وغير منشورة الى اواخر القرن التاسع عشر، وذلك لضمان ديمومة الصمت الضرورية لاستكمال استعمار القارة الامريكية بكاملها وباخضاعها وتركيعها الابدي وفسخ حضارات قديمة جدًا قدم الانسان ذاته.

4) الهيمنة والاستعداد لتقبلها:

ان اوروبا بكل معداتها العسكرية والدينية هي التي مكّنت كمشة من الغزاة من اخضاع قارة كاملة وشعوبا وحضارات، تدفعها لذلك تلك الفلسفة التي تبنتها ولا تزال منذ عهد النهضة الاوروبية في القرن السادس عشر والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة:

سيادة العالم

لذلك عمدت اوروبا المنتصرة في امريكا الى فسخ كل ماعداها، اذ محت دين الهنود الحمر واساطيرهم وتنظيماتهم العائلية والقبلية وفنونهم ولغاتهم وتاريخهم...

لقد صحب اكتشاف امريكا **مسخ** شعوبها الاصليين والاستحواذ على ابدانهم **وارواحهم** بالخصوص بعد مجازر رهيبة لم يعرف التاريخ لها مثيلا بلغ عدد ضحاياها الملايين من البشر...

وقد عمد الغزاة الاسبان الى سلب الامهات اولادهن لتربيتهم حسب قيم المستعمر اي كره

ن ماهو هندي..
وشجعوا الادمان على الخمر.. وغير ذلك...
وشهد المكسيك على مدى جيل واحد انهيار عدد السكان فتقلص من عشرات الملايين الى بضع مئات من الآلاف..
وهكذا استطاع الغزاة تلبيس السكان الاصليين، روحا جديدة بعد ان انتزعوا منهم بالقوة روحهم الاصلية...
لقد حطموا حضارة الهنود تماما واستبدلوها بحضارة الغرب. لقد نزعوا من الهندي اراضيه وغاباته وانتزعوا منه حرية التنقل ولكن الادهى من ذلك، انتزاعهم للجانب الاكثر سرية فيه، اي خصوصيته، فانقلب إنسانا بلا فكر ولا عقل، ولا نظام اخلاقي، فاذا به انسان بلا ذاكرة، استطاع سيده الجديد تكييفه حسب مشيئته، فغرس فيه مبادىء الاخلاق المسيحية وضرورة احترام القوانين السياسية الجديدة..
5) لقد اطلنا عمدا في استعراض مثال الهنود الحمر ومأساتهم الإنسانية وذلك حتى نستطيع، انطلاقا من مثال حي واقعيّ، التعرف على «ميكانيسم» (الية) استعباد الشعوب واذلالها ونزع هويتها واخراجها من التاريخ، لا بفعل الاوبئة او العوامل الطبيعية ولكن بفعل البشر **وبعد حضارتهم التي لا تتعامل مع البشر الآخرين الا بمنطق الاستبداد والبطش والاستعمار والطغيان والهيمنة**. بهدف استعباد البشر والقضاء عليهم او مسخهم وتأويلهم حسب قيم جديدة تلغي الاختلاف والفوارق وعوامل الثراء الطبيعي...
4) وبالمقابل نذكر مثال صمود الفيتنام ضد فرنسا اولا وبالخصوص ضد الولايات المتحدة الامريكية وانتصار هذا الشعب الصغير على اقوى قوة في العالم. نكتفي فقط بهذه الاثارة السريعة لنؤكد على **قيمة المعنويات** اولا في كل حركة مقاومة وثانيا على **قيمة التصورات** او مانسميه **الايديولوجيا**، رغم كل ما يكتب الآن ـ وهي موضة جديدة تسربها الرأسمالية التي تدعي انها هي ذاتها ليست ايديولوجيا ـ عن ضرورة تجاوز الايديولوجيات...
الخاتمة:
1) ـ ونستنتج ان الهيمنة الامبريالية الآن والايديولوجيا الصهيونية تريدان تمرير تصوراتهما لا بفرضها فقط بالقوة على ارض الواقع ـ وهو ما تمّ فعلا نظرا لانخرام ميزان القوى العسكري لفائدة الأعداء وعلى حساب العرب ـ ولكن بالخصوص في الاوساط الثقافية، وبواسطة المثقفين انفسهم حتى تنتصر الامبريالية الرأسمالية وحليفتها الصهيونية داخل قلوب العرب فتملك نفسيتهم وتسيطر عليهم نهائيا مثلما تمّ قديما للغزاة الاوروبيين من القضاء النهائي على حضارات الهنود الحمر في امريكا قبل الاستحواذ على هوية الهنود الحمر ومسخها وتحويلها الى نسخة جديدة من هوية الأوروبي المسيحي...
فتسيطر النظريات الصهيونية شيئا فشيئا فنقبل بحق اسرائيل في الوجود اولا، وهو ما تمّ ويتمّ، وبحقها في التفوق العسكري وهو واقع، ثم بحق الصهيوني في ان يعيش سيدا ويستغل اليد العاملة الفلسطينية والعربية الجاهلة غير المختصة بأبخس الاثمان خضوعا لمنطق المزاحمة الحرّة اذا كان الصهيوني يملك مالا اكثر يدعمه الشتات اليهودي في العالم، وكذلك لمنطق التفوق العلمي والتكنولوجي لان الصهيوني اكثر ثقافة واكثر معرفة.. ثم وفي

آخر المطاف نـقبل بتفـوق اليهـودي عرقيـا وثقافـيا وفكريا فنحـقق داخليا الحلم اليـهودي ونكرس مقولة: شعب الله المختار.. فنصير من انزلاق لآخر ومن تنازل لآخر... (6)

2) **ولكننا ككتاب ومفكرين نعلن حقنا في حلم آخر مغاير**، حلم ثقافة اخرى وحـضارة اخـرى، حلم القومـية الـعربيـة والوحدة العـربيـة وحقنا في تصـور حاضـرنا ومسـتـقبلنا كما نريده لانفسنا لا كـما يريده لنا الغرب والامريكان والصهـاينة، فنعيد الحلم ناصعـا من جديد، حلم محمـد بن عبد الله وهو يتنبّـأ لقومه بمسـتـقبل زاهر **لانه مستقبل بدون احلام وتصورات**، يقول محـمد وهو يبشر ببشـائر قبل وقوعها بزمـان بعيد «هلك كسرى ثم لا يكون كسرى بعد، وقيصر ليـهلكن ثم لا يكون قيصر بعده. ولتقسمن كنوزهما في سبيل الله عز وجل» (7).

3) ويمكننا ان نقول، ونحن نحترم الآراء جميعا، انّ من اراد التطبيع مع العدو الصهيوني ومع الامريكان فله ذلك، فليطـبّع ولكن عليه قبل ذلك ان يستـشير شعـبه ان كان ممثلا حـقّا لشعبه.. فنحن نحترم موقع السيـاسي الذي لا يتعامل فقط مع المبادىء وانطلاقا منها، ولكن كثيرا مـا يكون تعامله اليومي مع الواقع ومتغـيّراته وحسب ميزان القوى العـام، فقد يكون دور السيـاسي وانطلاقا من مسـؤوليـته وشعورا بخطورة اخـتياراته حاضـرا ومستـقبلا، وحتى لا يفرّط في فـرص قد لا تعرض مسـتقبلا وقد لا تتـجدد، ان يتّخذ مـبادرات او يقوم بتنازلات تكتيكية ولكن بشرط وحيد هو ان يشرك الشعب العربي في ذلك وان يعلم مواطنيه بكل المعطيـات ان كـان يؤمن بدور الشـعـوب في خط التـاريخ. أمّـا اذا كـان هذا المسـؤول السيـاسي متسلّطا على شـعبه، قـد أتى السلطة على ظهر دبابة او نتـيجة ظروف تاريخـية معلولة في غياب اخـتياره تماما من طرف مواطنيه، فهذا «المسـؤول» لن يكون مسؤولا حقا تاريخيا الا امام اسياده وامام من أملى عليه قراراته...

4) ولكن لا يمكن لاي كـان ولا بأي حق ان يمنعنا ككتاب ومـثقفين لا نخـضع الا لسطان الفكر والعقل. ان نفكر في حـاضرنا ومستقـبلنا بطريقة مخالفة لرجـال السلطة والنفوذ في بلداننا. وان نبـدي رأينا في ما يقـومون به وان نـرفض المنهج الذي انتهـجوه من تطبـيع او لتـوجه الذي اخـتـاروه والذي لن يكون حسب مـؤشـرات عدّة، الا منهج الـتطبيع وتوجّـه لتعايش اللاّمتكافىء مع المحـتلّ والعدوّ والمستعمر.. وذلك حفـاظا من الكتاب والمثقفين على المستقـبل الذي لا يحق لأيّ كان ارتهانه، **ذلك هو دور الكاتب: التفكير الحرّ والاصداع بالرأي والحلم والرفض في زمن القبول والهزيمة** والانقيـاد، ولاشيء غيـر ذلك، هو قدرنا ونحن نتـمسك به (8) نقول هذا ولنا امـثلة من التاريخ تؤكد مـانذهب اليه ونـنادي به، امثلة لا من التـاريخ القديم فـحسب ولكن من التاريخ الحـديث، سنكتفي بذلك مـقاومة عـبد الكريم الخطابي، بطل حـرب الريف في العشـرينات ضد الاسـبان والفـرنسيين، وذكـر ماء لعينين وبطل الصّـحراء الغربيـة وصدامه مع قـوات الماريشال ليوتاي في مـعركة سـيدي بوعثمان يوم 6 سبـتمبر 1912 بجنوب المغرب désert: le llézio وبالخصوص ملحمة عمـر المختـار ضدّ الفاشـيست الطليـان في الثلاثينات من هذا القـرن.. كان هؤلاء وغيـرهم يعرفـون ان ميزان القـوى ليس لصالحـهم، وكانت القوى العـسكرية غيـر متكافئة وكانوا يعرفـون مسبّـقا انّ مـآل مقاومـتهم الفشل الـعسكري ولكنهم مع هذا قـاوموا واستـماتوا واستشـهدوا لانّهم يعرفون انه ليـس من حقهم التفـريط في الحاضر ولا ارتهان المسـتقبل

بالخصوص، ذلك هو دور الابطال، ودور المثقف والكاتب التذكير به والشهادة عليه.

جلول عزّونة

بعض المراجع التكميلية

1 ـ محمد الصالح العياري: **الشعر العبري والصهيوني المعاصر** ـ كتاب المعارف ـ دار المعارف ـ سوسة ـ تونس ط 1 ـ 1991 ـ 305 صفحات

2 ـ **منتخبات من القصص الفلسطيني**: منشورات اتحاد الكتاب التونسيين ـ تونس 1976 ـ 200 صفحة

3 ـ مجلة **قصص** عدد 36 ـ عدد خاص بالقصة الفلسطينية ـ افريل 1977 ـ 120 صفحة.

4 ـ **أوراق من صبرا وشاتيلا**: بقلم ابي وايسفيلد، ترجمة خميس ابوالندا، تقديم محجوب عمر ـ نشر العربي للنشر والتوزيع القاهرة 1986 ـ 148 صفحة.

5 ـ مجلة **انفاس** (المغرب) عدد خاص بالقضية الفلسطيةي (ديسمبر 1969).

6 ـ مجلة **الفكر** ـ عددان خاصّان بفلسطين، احدهما بتاريخ اكتوبر 1975

7 ـ رشاد الامام ـ **القدس** ـ تونس

8 ـ رشاد الامام ـ **بيبلوغرافيا مدينة القدس** ـ نشر بيت الحكمة 1991.

9 ـ فرحات الدشراوي: **فلسطين في قلبي** ـ 1992

10 ـ حسين التريكي: فلسطين ـ تونس

11 ـ جلول عزّونة: مقال، **منزل تميم وفلسطين**، نشرية الامتاع عدد 3 مارس 1980.

12 ـ نشرية **الحياة** ـ عدد خاص بالقضية الفلسطينية ـ سنة 1969

13 ـ جلول عزونة: **كيف عرفت عزالدين قلق** ـ مقال مخطوط (11 صفحة)

14 ـ جلول عزونة: اقصوصة ـ فاطمة (ضمن مجموعة.. **ويبقى السؤال** ـ الدار العربية للكتاب 1981 من ص 194 الى ص 103

وكذلك اقصوصة: **اصوات صدئة** ضمن مجموعة: **الخبز والحب والهذيان** ـ من ص 147 الى ص 160

15 ـ محمد مواعدة: **فلسطين في الادب التونسي** ـ بحث قدم في المؤتمر العاشر للادباء العرب أكتوبر 1975 الخ...

الهوامش:

1 ـ اعيد نشر جزء من هذا المقال في جريدة: **الاتحاد الاشتراكي** (المغرب)

2 ـ من حوار مع سميح القاسم، اجراه باسم جريدة **الصحافة** (تونس) حسن بن عثمان وذلك بتاريخ غرّة أوت 1992 ص 2 وان كان موقف سميح القاسم ضدّ موقف اميل حبيبي، فانه وفي استجواب أخر لصحيفة تونسية اخرى وفي نفس المدة، يطمئن المتخوفين من التطبيع مع اسرائيل بحيوية العرب وفنهم وادبهم وفلكلورهم، ممّا يمثل حصانة لهم!!

3 ـ **ذهنية العرب، هي المعرقل الاول لتقدمهم**. محاضرة الدكتور احمد مبارك، القاها بمنزل تميم يوم 4 أكتوبر 1992 ـ والمحاضرة في الاصل بحث جامعي قام به صاحبه. تحت اشراف الدكتور طاهر لبيب. (23 صفحة مرقونة)

4 ـ نشر دار قاليمار ـ باريس ـ 250 صفحة

5 ـ الفارس يسمى: Quetzalcoalt وقرن التغيير المتظر.

6 ـ بديعة امين: **الصهيونية ليست حركة قومية**. الموسوعة الصغرية ـ العراق عدد 25 ـ 1978 ـ 110 صفحات.

7 ـ انظر مقال ابولوبابة حسين: **الصحيفة الصحيحة، صحيفة همّام بن منبّه الصنعاني** ـ مجلة **الهداية** ص 16 ـ عدد 1 ـ ص 21 وص 22 وكذلك ص 51.

وهمّام هذا من اوائل التابعين وصحيفته من اقدم ماوصلنا من الصحف التي سجّلت احاديث الرسول، بل هي اوّل كتاب من كتب الحديث المؤلفة في النصف الثاني من القرن الاول الهجري.. وقد توفي همام هذا سنة 131 أو 132 هجري.

8 ـ يقول يحيى يخلف في تقديم روايته: **تلك الليلة الطويلة** (5): في تلك الليلة، كانت طائرة الاخ ابو عمار بالنسبة لي ترمز الى القضية الفلسطينية التي **حاولوا القاءها في صحراء النسيان**» وفي مكان اخر من نفس الرواية (ص 11 وص 163) وهو يتحدث عن نبتة مسك الليل التي صمدت في الصحراء: «لم يكن يتصور ان تلك النبتة، الطرية العود يمكن ان تصمد في هذا الجو القاسي.. ولكنها عاشت على الرغم من ذلك عاشت وضربت حذورها عميقا في تلك التبرة الرملية».

أصداء ومتابعات



المؤتمر الثاني عشر لاتحاد الكتاب التونسيين

البيان الختامي
الصادر عن المؤتمر الثاني عشر
لاتحاد الكتاب التونسيين
26 ديسمبر 1993

إنّ الكتاب التونسيين، انطلاقا من إيمانهم بحرية الرأي والتعبير والمعتقد، وتمسكهم بقيم المجتمع المدني، وذودهم عن مبادىء حقوق الانسان، يعلنون في ختام اشغال مؤتمرهم الثاني عشر المنعقد بنزل اميلكار يوم الاحد 26 ديسمبر 1993 مايلي:

- مطالبتهم بمزيد الدعم للمسار الديمقراطي التعددي من اجل تأسيس مشروع مجتمعي يقوم على العقلانية والتسامح والتحديث.

- وقوفهم في وجه الاطروحات الكليانية والحركات الظلامية التي تدعي التفرد بامتلاك الحقيقة وتسلب الانسان التونسي حرية الاختيار وحق الاختلاف.

- ايمانهم بأنّ التنمية الحقيقية الكاملة لا تتحقق الا اذا اعتمدت ارضية ثقافية تنويرية معاصرة، وهذا يتطلب اساسا ان يتبوأ المثقفون في بلادنا المنزلة التي هم مؤهلون لها باعتبارهم طليعة رائدة وان يفتح لهم المجال لممارسة فعلهم الحضاري ضمن النسيج المجتمعي بكل شرائحه وفضاءاته.

- دعوتهم للاسراع بمراجعة حقوق التأليف بما يضمن للمبدعين والمفكرين دورهم الحضاري التنويري ويضمن لهم كرامتهم ازاء دور النشر سواء أكانت عمومية أو خاصة.

- دعوتهم الى مزيد العناية بالادباء الشبان ومساعدتهم على الظهور الفاعل في الساحة الوطنية بنشر انتاجهم والتعريف به في جميع الفضاءات.

- اعتقادهم بأنّ مسؤولية وسائل الاعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية حميمة في التعريف بثقافتنا الوطنية، وهذا يتطلب احتضانها لمختلف الكفاءات.

- تقديرهم للعناية التي أولتها وزارة الثقافة وعديد المؤسسات بحلّ بعض المشاكل الاجتماعية التي يواجهها المبدعون ورجال الثقافة عموما. لكن هذا الوضع مازال

يحتاج الى كثير من الجهد.

وانسجاما مع هذه المبادىء والقيم فإنّ المؤتمرين يعلنون:

أ - مطالبتهم برفع الحصار الغاشم المضروب على شعبنا العربي بالعراق تحت ستار الشرعية الدولية ويناشدون كل الانظمة العربية مهما اختلفت، وكافة المنظمات العربية والدولية، والمثقفين الديموقراطيين بالعالم ان يعملوا على كسر هذا الحصار اللانساني.

ب - تنديدهم بالحصار المضروب على الشعب العربي الليبي الشقيق ومطالبتهم كافة الانظمة العربية بمزيد التضامن مع الجماهيرية في هذه المظلمة.

ج - مناشدتهم كافة الضمائر الحية للتنديد بما يواجهه شعب البوسنة والهرسك من تقتيل وابادة بدوافع احقاد دينية وعنصرية، ممّا يمثل وصمة عار في تاريخ الانسانية وانتهاكا صارخا لمبادىء حقوق الانسان والمواثيق الدولية.

د - تجديدهم المساندة المطلقة للأدباء والمثقفين في القطر الجزائري الشقيق ازاء ما يتعرضون له من تقتيل وترهيب وتهجير على يد الجماعات الظلامية المتحجرة ويدعون بهذه المناسبة الى عقد لقاء مغاربي يجمع كافة المثقفين الديموقراطيين لتشكيل جبهة لحماية قيم المجتمع المدني والتعددية ومبادىء حقوق الانسان، وانّ اتحاد الكتاب التونسيين لعلى أتمّ استعداد لاحتضان هذا اللقاء.

هـ - وقوفهم الى جانب شعبنا العربي الفلسطيني وممثلهم الشرعي الوحيد منظمة التحرير الفلسطينية في حقه الوطني الشرعي لاقامة دولته المستقلة على ترابه الوطني وعاصمتها القدس.

شعار المؤتمر

إبداع - حرية - وفاق

التوصيات الصادرة عن المؤتمر الثاني عشر لاتحاد الكتاب التونسيين المنعقد بنزل اميلكار في 26 ديسمبر 1993

ان ايماننا في اتحاد الكتاب التونسيين بالدور الطليعي الفاعل لرجال الفكر والثقافة والابداع الاستراتيجي للثقافة في عملية التحديث المجتمعي وبأهمية تعزيز النسيج الجمعياتي تخصيصا لاختيارات المجتمع المدني، يدعونا الى ان نؤكد حتمية ان يتبوأ اتحادنا المنزلة التي هو بها جدير باعتباره منظمة ثقافية وطنية مستقلة انخرطت في قيم التحديث والتنوير وسعيا الى تجسيم هذه الرؤية الجديدة حرصنا في نهاية هذا التقرير وبمناسبة هذا المؤتمر على التقدم بالتوصيات التالية:

1 ـ تطويرصيغ التعاون بين الاتحاد ووزارة الثقافة مع السعي الى ايجاد تقاليد للعمل المشترك مع الوزارات وسائر المؤسسات الثقافية والاعلامية الجامعية وغيرها.

2 ـ الزيادة في حجم المنحة المقدمة للاتحاد بالمستوى الذي يتناسب مع نشاطه الحقيقي ودوره خاصة وانه مقبل على مهام ثقافية تستدعي المزيد من الامكانيات نظرا لتطوير عدد الاعضاء ولا مركزية العمل الثقافي التي تجلت في انتشار فروع الاتحاد.

3 ـ زيادة الاعتناء بالاوضاع الاجتماعية للكتاب التونسيين(والعمل على حل مشاكلهم صونا لكرامتهم وحثًا لهم على مواصلة الابداع.

4 ـ تمكين اعضاء الاتحاد من التمتع بامتيازات اجتماعية من قبيل:

انشاء مشاريع سكنية (حي الكتاب) والتخفيض في معلوم التنقل بالداخل والخارج الى من يقومون بتنقلات في اطار مهام ثقافية.

5 ـ تمكين اعضاء الاتحاد الذين يقومون بعمل ثقافي داخل البلاد وخارجها من رخصة ثقافية وذلك نظرا لطبيعة عملهم الثقافي التطوعي.

6 ـ ادراج الاتحاد ضمن قائمة المنظمات التي تتمتع بحق الخصم من الاداءات الموظفة على المساعدات المالية التي تقدم لها من قبل المؤسسات الاقتصادية وغيرها.

7 ـ اعتبار الاتحاد طرفا كامل الحقوق على المستوى الوطني واستشارته في ما يخص القضايا المتعلقة بالمسائل الثقافية والفكرية.

8 ـ المطالبة بمساعدة فروع الاتحاد ودعم انشطتها وتشريكها في تصور الانشطة الثقافية وانجازها على الصعيد الجهوي تجسيما لمبدا ديمقراطية الثقافة والتكامل بين مختلف الهياكل.

9 ـ ضرورة تشريك الاتحاد في التظاهرات الثقافية التي تنتظم باسم تونس في الخارج لان اتحاد الكتاب التونسيين هو المنظمة المؤهلة لاعطاء صورة وفية ومشرقة عن واقعنا الفكري والثقافي والابداعي.

10 ـ دعوة المؤسسات الاقتصادية بالبلاد الى دعم نشاط الاتحاد مساهمة منها في تطوير العمل الثقافي الوطني باعتباره رافدا اساسيا من روافد التنمية الشاملة للمجتمع المدني.

11 ـ المطالبة بانشاء مقر لائق بالاتحاد تتوفر فيه شروط العمل الناجح والاشعاع الحقيقي لاحتضان المبدعين واستقبال الضيوف وتطوير الانشطة وتوثيقها في انتظار تحقيق هذا المطلب يتاكد القيام بتعهّد المقر الحالي وصيانته.

12 ـ تمكين الاتحاد من مكتبي متخصص قار يشرف على مكتبة الاتحاد حتى تؤدي وظيفتها

الطبيعية في خدمة الادب التونسي توثيقا وتعريفا وبحثا.

13 ـ مطالبة وزارة الشؤون الثقافية بدفع حقوق التأليف نيابة عن دور النشر والمؤسسات الوطنية التابعة لها والعاجزة او المتلكئة عن الايفاء بتعهداتها للكتاب الذين صدرت لهم مؤلفات حضيت بتوصية بالنشر.

14 ـ السعي الى رفع العراقيل عن كتب الابداع والفكر والثقافة بين البلدان العربية وخاصة بين البلدان المغاربية.

15 ـ دعوة الهيئة المديرة التحري في تطبيق الفصل الخاص بالرفت والتجميد في انتظار تحوير القانون الاساسي والنظام الداخلي.

16 ـ دعم الكتاب عبر الشراءات بنسبة لا تقل عن 20 بالمائة والتعويض عن الورق بنسبة لا تقل عن 70 بالمائة وتقنين ذلك في نص صريح وتدعو الى تخلي الدولة عن تخفيض أثمان الكتب المقتناة بنسبة 30 بالمائة كما يجري به العمل الآن.

17 ـ العمل على التعريف بمجلة المسار ودعمها بالاشتراك فيها وتشجيع الافراد والمؤسسات على ذلك ومدها بالانتاج الابداعي والفكري وفي هذا السياق يسجل قرار المؤتمر المتمثل في الرفع من قيمة الاشتراك السنوي بالاتحاد من خمسة دنانير الى عشرة دنانير وبذلك يصبح كل عضو مشتركا بصفة آلية في مجلة المسار.

18 ـ الالتفاف حول منظمتنا بمواكبة انشطتها وطرح الاشكاليات والقضايا التي تهمّ الكتاب والمبدعين والواقع الثقافي الذي نطمح معا الى تطويره حتى يتبوأ الكاتب فيه المكانة التي بها هو جدير.

19 ـ المطالبة بتوفير مقرّات مستقلة لفروع الاتحاد.

20 ـ المطالبة برفع الحضر عن كتابي ((في التوجه الديمقراطي والمصالحة الوطنية)) و((الخبز المر)).

الاتحاد يكون فروعا جديدة في كل من:

- المنستير

- قابس

- القيروان

ويجدّد فروعه في كل من:

- صفاقس

- الوطن القبلي

نتائج الانتخابات
للهيئة المديرة لاتحاد الكتاب التونسيين
بالمؤتمر الثاني عشر الملتئم
يوم الاحد 26 ديسمبر 1993

1 - الميداني بن صالح 147 صوتا
2 - رضوان الكوني 143 صوتا
3 - يوسف عبد العاطي 131 صوتا
4 - يوسف رزوقة 126 صوتا
5 - سويلمي بوجمعة 116 صصوتا
6 - محمد الهاشمي بلوزة 110 صوتا
7 - محمد القاضي 110 صوتا
8 - جلول عزونة 109 صوتا
9 - عثمان بن طالب 105 صوتا
10 - ريم العيساوي 98 صوتا
11 - نورالدين بن بلقاسم 87 صوتا
12 - حافظ محفوظ 83 صوتا
13 - حياة الرايس 75 صوتا
14 - احميدة الصولي 65 صوتا
15 - عبد الحميد خريف 68 صوتا
16 - سالم الشعباني 49 صوتا

وعلى هذا الاساس يكون مكتب الهيئة المديرة على النحو التالي:

1 - الرئيس: الميداني بن صالح
2 - نائب الرئيس: رضوان الكوني
3 - الكاتب العام: سويلمي بوجمعة
4 - الكاتب العام المساعد: يوسف رزوقة
5 - امين مال: محمد الهاشمي بلوزة
6 - أمين مال مساعد: ريم العيساوي
7 - الاعلام والنشر: عثمان بن طالب (رئيس تحرير «المسار»)
8 - النوادي والفروع: يوسف عبد العاطي
9 - الندوات والدراسات: محمد القاضي
10 - العلاقات الخارجية: جلول عزونة

نشاط النوادي

في منتدى القصاصين

* السبت 19 فيفري 1994: لقاء مع الاستاذ جلول عزّونة حول كتابه «العار والجراد والقردة».
* السبت 26 فيفري 94: لقاء مع الكاتبة نافلة ذهب حول مجموعتها القصصية «الصمت».
* الخميس 31 مارس 94: لقاء مع الكاتبة سنية يوسف حول مجموعتها القصصية «أنا الدنيا».
* الخميس 7 أفريل 94: لقاء مع الكاتب محمد آيت ميهوب حول روايته «حروف الرمل».
* الخميس 21 أفريل 94: لقاء مع الكاتب محسن بن ضياف في احدى تجاربه القصصية: «الهمس المكتوم».

تنشيط الناصر التومي

في نادي الشعر

* الجمعة 11 فيفري 94: لقاء مع الشاعر محجوب العياري حول مجموعته «حرائق المساء... حرائق الصباح».
* الجمعة 18 فيفري 94: لقاء مع الشاعر العراقي علي فلك.
* الجمعة 25 فيفري 94: لقاء مع الشاعر عبد الستار عبروقي حول مجموعته «براعم الشوق».
* الجمعة 4 مارس 94: عشر سنوات من الشعر. ما الجديد؟
* الجمعة 22 أفريل 94: لقاء مع الشاعر مجدي بن عيسى حول مجموعته احتراق الشذى».
* الجمعة 6 ماي 94: يوم الفقيد كاظم الثليجاني للشعر «لمسة وفاء».
* الخميس 26 ماي 94: لقاء مع الأديب الجزائري الحبيب السائح.
* السبت 27 ماي 94: أمسية شعرية ببنزرت بمناسبة ندوة النص المسرحي.
* الجمعة 3 جوان: لقاء مع الشاعر حافظ محفوظ حول مجموعته «قصائد النمل».
* الاربعاء 8 جوان: لقاء مع الشاعرة الجزائرية: الشيماء
* الجمعة 17 جوان: لقاء مع الشاعر منير بن يونس.

تنشيط كمال بوعجيلة

ندوات الاتحاد

ندوة: الأدب التونسي والجامعة التونسية

نظّم **اتحاد الكتاب التونسيين** بالتعاون مع **اللجنة الثقافية** الوطنية ندوة تحت العنوان أعلاه أيّام 26 - 27 و28 نوفمبر 1993 بمقرّ الاتحاد.

وقد خصّصت ثلاث جلسات علميّة لموضوع الندوة قدّم خلالها الاساتذة الجامعيون والمبدعون **العروض** التالية:

1) جمعة شيخة: المنثور من الادب التونسي في الدراسات العربية (قسم العربية)
2) الطاهر الهمّامي: الادب التونسي في التعليم الثانوي
3) حمدي الحمايدي: المسرح والجامعة
4) جلول عزّونة: الادب التونسي المكتوب بالفرنسية في الجامعة
5) رياض المرزوقي: الجامعة والمجتمع والعلاقة غير المكتملة
6) فتحي القاسمي: تدريس الحضارة، قديمها وحديثها بالجامعة - كلية الاداب بصفاقس نموذجا
7) حمّودة الشريف كريّم: حظّ الادب التونسي في جامعة الوسط
8) الهادي البالغ: غياب الادب الشعبي من الجامعة
9) أبو يعرب المرزوقي: ما المقصود بالادب والجامعة التونسيين؟
10) صلاح الدين بوجاه: هوامش حول تدريس روايتي عبد الوهاب المؤدّب Talisma-no et Fantasïa
11) محمّد الغزّي: الادب التونسي في الجامعة: رواية **بلاّرة** للبشير خريف
12) المختار العبيدي: الادب التونسي القديم في الجامعة.

أمّا الجلسة الرابعة فقد خصّصت لتقديم **شهادات** مبدعين تونسيين اثنين وهما: فرج الحوار ومصطفى الفارسي حول صورة ادبهما في الابحاث الجامعية.

ثمّ انتظمت **مائدة مستديرة** حول موضوع الندوة شارك فيها الحاضرون من مبدعين وجامعيين وقد تمخّضت الندوة على عدد هامّ من التوصيات، نذكر اهمّها:

1) عدم الاكتفاء بما يناقش في مختلف الكليات من ابحاث بل لابد من برمجة الادب التونسي القديم والحديث في مناهج التدريس بحيث تشمل جميع الفنون المعاصرة وتخصص شهادات قارة في البرامج وشهائد تكميلية خاصة بالادب التونسي.

2) الاهتمام بتدريس النص المسرحي التونسي على مختلف الاصعدة بالفصحى والدارجة ايضا واستلهام الابداعات المسرحية في الدراسات والابحاث الجامعية المهتمة بالظواهر الاجتماعية.

3) توسيع اختيار النصوص من الادب التونسي القديم والحديث والمعاصر في الكتب

المدرسية في كافة المراحل التعليمية والتركيز على الادباء والتعريف بهم وبانتاجهم.

4) أن تشمل النصوص المبرمجة في التعليم الثانوي في مختلف الفنون الادبية الصادرة للتونسيين وترك اختيار العناوين المقترحة للمطالعة المدرسية حرّا للاساتذة المباشرين للتدريس.

5) اعادة الاعتبار لميزانية شراء الكتب ومكتبات المعاهد الثانوية والمدارس الاساسية وعدم الاختصار على ما ترسله وزارة الاشراف لها من عناوين محدودة.

6) العمل على نشر الدراسات والرسائل المهتمة بالادب التونسي قديمه وحديثه وتقديمه على غيرها.

7) التركيز على قيمة العربية الحديثة وما يكتب من فنون ادبية فيها

8) اعتبار التجديد في المقررات المبرمجة وعدم الاكتفاء بالقدامى

9) توصية: بأن تتفتح الجامعة على المواهب الادبية في برمجتها سواء كان هذا الادب للكبار أو للصغار.

10) الاهتمام بأدب الطفل دراسة وتدريسا

11) ضرورة الحفاظ على الذاكرة الادبية للتونسيين على مختلف الاصعدة: المكتوبة والمسموعة والمرئية حفاظا على التواصل بين مختلف الاجيال.

12) عقد الندوات واللقاءات المهتمة بالادب التونسي والمؤلفين التونسيين تعريفا بهم واشهارا لآثارهم في الجامعات وخارجها.

13) الاهتمام بالادب التونسي واشعاعه في الخارج عن طريق التبادل مع الكليات وذلك بتنظيم اللقاءات الادبية وتأطير الملحقين الثقافيين في سفاراتنا بالخارج.

14) ضرورة ايلاء اهمية للادب التونسي المكتوب بغير العربية.

15) ضرورة مواكبة الجامعة لنمو وتطور المجتمع.

16) ضرورة ايلاء اهمية قصوى للنشر والتوزيع لينتشر الادب التونسي في الداخل والخارج.

17) ضرورة ايلاء قضية الحقوق المادية والمعنوية للمبدعين ما تستحقه من عناية

18) ضرورة تواصل الجامعة مع المبدعين والعكس لتتكامل الموهبة والعلم وذلك بدعوة المبدعين للجامعة وتنظيم حوارات معهم.

19) ضرورة توفير امكانيات البحث من المراجع كالانطولوجيات وغيرها.

20) اعادة النظر في «علاقة الادب الشعبي والجامعة».

21) ضرورة العمل على تكوين لجان مختصة في كلّ الكليات للنظر في البرامج والآثار والشخصيات المنتمية الى الادب والحضارة التونسيين وتعزيزها.

22) التنسيق بين اقسام العربية في مختلف الكليات وبينها وبين الاقسام الاخرى وضرورة تدريس الادب التونسي في كلّ اقسام الكليات.

23) تنشيط حركة الطبع والنشر في الكليات

24) بعث معهد لتاريخ الادب العربي بتونس (متعدد الاختصاصات) ولتدريس هذا الادب... الخ.

ندوات الاتحاد

ندوة النص المسرحي: الاهتمامات والتقنيات

نظّم اتحاد الكتاب التونسيين وفرعه ببنزرت بالتعاون مع اللجنة الثقافية الوطنية ندوة حول المسرح كان محورها النص المسرحي: الاهتمامات والتقنيات.

وقد تواصلت اشغال الندوة طوال ثلاثة ايام (27 ـ 28 ـ 29 ماي 94) بمدينة بنزرت.

عدد المداخلات المقدّمة كانت كثيرة ومكثفة حيث شارك اكثر من 15 أستاذا وباحثا من مختلف الاختصاصات بمحاضرات، زادها حضور الجمهور وحرصه على النقاش تعميقا واثراء، وما يلفت الانتباه هو انّ الجلسات تجاوزت الوقت المحدّد والمقرّر لها. وذلك تحت الحاح الحاضرين للمساهمة في الحوار.

وسنحاول بإيجاز كبير الاشارة الى بعض المداخلات

ـ الاستاذ حمدي الحمايدي: خصوصية النص من خلال النظريات الحديثة: في هذا النص يركّز الاستاذ على تأثير النظريات الحديثة على النص المسرحي وقد تناول التحوّلات العميقة التي جدّت بعد الحربين العالميتين سواء على مستوى الحياة الاجتماعية او العلمية والفنية. ويرى المحاضر ان النظريات الحديثة مكّنت من اعطاء تعريف جديد للنص المسرحي بما هو نص كتب ليؤدّى على الركح. ويمضي مفصلا بعض خصوصيات هذا النص ومكوّناته الكبرى (كما يقول). ومع التعريف الجديد للنص المسرحي هناك تعريف جديد للشخصية المسرحية. ومن هنا يستخلص المحاضر ان التطبيقات الجديدة مكّنت من خلق اهتمامات جديدة حول الاثر المسرحي يلخصها:

ـ قضية التلفظ، قضية القول الفعلي، قضية التعدد الدلالي، قضية التأثير.

ـ الاستاذ حمادي المزي: قراءة في مفهوم المزاحمة بين

سلطة الاخراج
سلطة التمثيل
سلطة النص

من خلال النص الشيّق والواضح الذي قدّمه الاستاذ حمادي المزي استطعنا ان نعيش لحظات مع اشكاليات جوهرية وعميقة يعيشها المسرح العربي اليوم وقد طرح هذه القضايا والاشكاليات بطريقة جدّ شفافة جعلنا نحس ونعي هذا الصراع الذي يدور بين المخرج والممثل والكاتب وأثناء هذا الصراع يتحوّل بنا المحاضر من حقبة الى اخرى مستعرضا اهم المراحل التاريخية والتطورات التي عاشها المسرح (اجمالا: كتابة، اخراجا، وتمثيلا).

انّ التجربة المسرحية العربية تقتضي التأقلم مع خاصيات ثقافتها المرتكزة على الكلمة والسرد والايقاع لا على الصورة بالاساس...

الاستاذ منذر بالرّيش: قلق النص اسئلة الحياة

هواجس ضد الترهل والاعتزال

هواجس يبوح بها مسرحي، اكتوى بنار التجربة، وعانق حلمه عشرات السنين علي أمل ان يكون المسرح كما نشتهي ونريد، رحلة الدموع والعرق والعذاب، عطش ولوعة واغتراب.. ثم ماذا؟ كيف للمسرحي، كيف للفنان ان يواصل في هذا الخراب؟ هذا الترهل.

وهذه الاستقالة الجماعية، انّه السؤال الاكثر حرقة. يؤرّق الفنان منذ خطوته الاولى وحتى مغادرته النهائية للركح وقد خلا من الجمهور. عن هذه الغربة، والوحدة والعزلة تحدّث الفنان منذر بالرّيش.

ونقدم عناوين بعض المداخلات الطويلة جدًا والتي يصعب تلخيص ماجاء فيها من نقاط لمدى توسعها (زمانا، وأسماء...).

- الاستاذ يحيا محمد: النص المسرحي بين التأليف والتقنيات الركحية
- الاستاذ خالد الغريبي: في قراءة النص الدرامي
- الاستاذ حمادي الزنكري: الصوري والحركي والصوتي في الفكر العربي الاسلامي
- الاستاذ حمودة الشريف كريم: منزلة الانسان في الكون من خلال مسرحيات الحكيم والمسعدي وفارس.
- الاستاذة فاطمة سليم: توظيف التراث العربي في مسرح عزالدين المدني
- الاستاذ عبد الرؤوف خنيسي: يسألونك عن التراث.
- الاستاذ بلقاسم الشابي: التمثيل في تراثنا العربي
- الاستاذ محسن بن ضياف: حول تقنيات النص المسرحي
- الاستاذ صلاح الدين بوجاه: توافد اللغات في المشهد المسرحي
- الاستاذ الازهر النفطي: المسرحية الشعرية بين دلالات الكتابة وتجليات الابداع
- الاستاذة ريم العيساوي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور.

وقد صدرت عن الندوة توصيات قُرأت في الاختتام وحظيت بالموافقة من جميع الحاضرين. وهي:

- دعوة الاتحاد والهياكل المعنية اقرار هذه الندوة سنويا.
- دعوة سلطة الاشراف لتشريك الاتحاد في التظاهرات والملتقيات الكبرى التي تعنى بالنشاط المسرحي كتابة ونقدا.

وتسجّل لجنة التوصيات ارتياحها لدقة وانضباط المسيرين في التوقيت وجدية تفاعل الحضور مع الندوة. وتنوّه بالمجهودات المبذولة من طرف اتحاد الكتاب وفرعه ببنزرت والذي يستحق دعم السلط الجهوية وتشجيعها له. وتهنىء كل من ساهم في هذه الندوة على نجاحها.

محمّد البقلوطي في ذمّة الله



ولد بصفاقس في 1957/3/25.

زاول تعليمه الابتدائي بمدرسة الاسعاد الابتدائية بمسقط رأسه، والثانوي بمعهد طريق قابس بنفس المدينة.

أحرز الباكالوريا سنة 1977 من نفس المعهد.

واصل تعليمه العالي بكلية الاداب بتونس العاصمة، ولكنه انفصل عنها مبكرا ليلتحق بدار المعلمين بتونس، عمل بعد التخرج معلما بالمدارس الابتدائية.

* كتب المقالة النقدية ونظم الشعر واعد بعض الدراسات.
* نشرا انتاجه في الصحف والمجلات التونسية والعربية.
* شارك في المهرجانات الشعرية التي تقام في تونس العاصمة وداخل الجمهورية.
* عضو باتحاد الكتاب التونسيين منذ سنة 1984.

صدر له من الكتب:

- في موسم الحبّ (ديوان شعر)، المؤلف، تونس، 1983.

- آخر زهرة الثلج 1987.

* شارك في عدد من الندوات الادبية والمهرجانات الشعرية في تونس وفي الخارج.
* عضو باتحاد الكتاب التونسيين وبعدد من المنتديات الادبية في تونس العاصمة وفي مسقط رأسه.

له من الكتب الجاهزة للطبع:

- اوّل المرّ (مجموعة شعرية).
- في الشعر التونسي الحديث (دراسة نقدية).

مراجع الترجمة:

- ملّفات اتحاد الكتاب التونسيين.

شهادة شعرية عن الشاعر
محمد البقلوطي

عبد الجبار العش

منذ ثمانية عشر شهرا، لم أكتب رسالة حب واحدة، تصوّروا فظاعة ذلك.. لذا، ستكون رسالة حبي في بداية هذه السنة، للشاعر محمد البقلوطي.. صديقا وانسانا.

ولكن، كيف اقتحمه؟ كيف الج بستان الشاعر، والشاعر هنا شاسع مربك.. حتّى لكأنّي حيال امراة لا توصف.. امراة لغرابة حسنها، حين اهمّ بها، يباغتني الوجل فينعقد اللسان.

فمنذ نبيذ لقائنا الاول، وانا اتوقع امرا خطيرا، يفسّر فرادته، وماكان يمكن، ان يكون ذاك الذي توقعته، غير الجنون، ولا شيء سوى الجنون.. الجنون الذي هو شرط الشعر، وهويّة الشاعر. لذا، ومنذ سنوات وانا اكتشف الشعر، شعره.. في وخارج قصيدته ارى القصيدة تنمو، تتسلّق جسده، ثم سرعان ما تلتفّ بحنوّ على كل ما يحيط بها: ماءا او نهدا او صوتا او حصى.

لقد استطاع الشاعر.. ان ينقل الحديقة والمرآة والالوان والاشكال الى نهار قصيدته، لا لكي يرى فقط حينما يكتب. بل كذلك لكي يسخر من قدره الغامض، ولكي يحيل الاشياء الى نسبيتها...

والى لحظة كينونتها الاولى، اي قبل ان تسمّى.. قبل ان تكون.

ولو تحدّثت عن الشاعر هنا.. وعن اسلوب سخريته، عن طقوسه السرية.. لاضطربت المدينة.. ولعمّت الفتنة فيها. ولست ابالغ.. رغم استثناءات طفيفة حين اسمّي محمد البقلوطي: شعر البلاد، والاخرين: نثرها. أسمّيه، أسمّي اشياءنا، نحن اللذين لا نكفّ عن الاختلاف، فنكتشف هشاشتنا في العزلة، نكتشف طفل صداقتنا يركض بيننا متوسّلا صارخا، هل خرّبوكم الى هذ الحدّ؟!، ولقد خرّبونا او كادوا ياصديقي، فها انّ العالم يأخذ شكل القبو، ويسير بنا الى حتفنا.. والنّاس هنا يحرّضون المفرد على ظلّه، الصوت على صداه، ويختلفون حتى حول لون الماء ورائحة الزهور! ولم ننج أحيانا من يأسهم.. ومن هزائمهم الشخصية.. ولكنّنا كنّا نعثر دوما على خطى النهر، ونهتدي ابدا، الى الجهة التي يأتي منها نداء الوردة.

عرفت الشاعر، فاكتشفت كيف يُسمّي الحانة: امراة، والمرأة بصره كيف يسمي البيت منفى، ويسمي الجراة: شعرا. وحين كنت اراقب القصيدة كيف تكبر في قلقه

وغضبه.. كنت اكتشف انّه يوشّم على نهد، او شفة او جبين. فياصديقي.. دعني اسميك فالق اللغة، ومهندس الكينونة،، أنت الذي يحلم نيابة عن الآخرين. فتمنح للريح خطى، وللاشجار ذاكرة.. تعطي للفوضى شكلا، تسمي الذي لم يسمّى، وتهب للرؤى أجنحة. ولكنّك لا تجد في وحشة الرّوح، لا نجد جدارا نسند عليه ظلّنا، او موتا يليق باعتدادنا، ثمّ ماهذا الذي تفاجئنا به يا محمد؟! كيف اخذت اقلامك الملوّنة، كيف ملأت جيوبك بالحلوى والقبلات.. ثمّ اتجهت الى كون الاطفال لتكتب عنهم ولهم اشعارا لا احلى ولا اعلى. هل تريد ان تقول لنا، انّك يئست من رصانة الكبار من انكساراتهم، من مدنهم الكافكاويّة، فاقرأ لنا اذن من حديقة اشعارهم سطرا من السوسن او حزمة من الفل. فالعالم في حاجة الى البدائيّ الى الدهشة امام النار الاولى، الى فوضى الاشكال الى فرح الابتكار البكر. الى امومة الارض، الى الخمرة في بدايتها، اذا كان فلاحو بابل قد دأبوا في بداية كل سنة على اختيار اجمل فتى وفتاة ليمارسا الجنس المقدّس وسط الحقول وامام الجميع كي تصير الارض خصبة.. فلماذا لايقرأ شعرك على الارض الموات، ويكون خمرا.. ويكون صلاة. لماذا لا تكتب اشعارك في هذه المدن اليباب على الجدران، على جذوع الاشجار، في حدائق العُشّاق وعلى مقاعد المدرسة.. ويا اباعزه ودالية وسيراس.. لماذا تحاصر يأسي بأحزانك؟! امازال في القلب متسع للثقوب؟ الم تفقد ابويك صغيرا في ليلة واحدة؟ ألم تتشرّد، ألم تشتغل من اجل اخوتك، حمّالا، وفحّاما ولصّا ايضا في سوق الخضر! ألم تقل: «لقد فقدت بصري فأظلم الكون من حولي واينعت مأساتي وكدّت انطفيء لولا شمعة الشعر الموقدة دائما بين الضلوع ولولا حلمي الكبير بواقع اجمل وعالم ارحب».، ألم تقل ذلك؟ أنت الذي مشى في دروب الفجر الوعرة، أنت الذي اضاء ليل صباه بفانوس طفولته النزقة. فدع الاشجار الهرمة.. تنهار فلا امل في هذه الجثث ياصديقي، هذه البلاد، لم تحتمل جنوننا، فلا تُلق بحبّك لي، حجرا في طريق خُطايْ. ولن أُطلق ظلّي غسقا في صباح رحيلك.. ولماذا ألومك ولماذا ألومك؟ ولماذا تلومني على الرّحيل؟ لقد عاد صديقنا صعلوك الحانات المجنون كما تعلم، الى سالف عقله، فكيف نبقى في مدينة تُعقلن مجانينها؟ هذه المدن تُعقلن مجانينها يا صديقي حتّى المرأة.. مرآتنا.. وجبريل وحينا، منشغلة بنرجسها تتأمّل وجهها في الماء.. ولا تتعب.. وهل انسى قولك: «أنّ المرأة الرّائعة ابدا، هي المرأة الحلم.. قلت لي: «من هي الزوجة التي استطاعت ان تظلّ حلما دائما في خيال زوجها؟ ومن الشاعر الذي استطاع ان يجعل زوجته صديقة وحبيبة رغم انف عقد الزواج.. وقلت: الشاعر الكبير وحده هو الذي يستطيع ذلك، ولعلّ ألذّ العشق أحرمه.». نعم، لم انس

حرقة اسئلتك، اسئلة، تفاجئنا من رماد الحقيقة، اسئلة تنغرس كنصل المدية في خلايا الذّاكرة.. لذلك ثمّة شعر لابدّ ان يكتب، ثمّة طفل نسمّيه ارادة، لابدّ ان يقف، وان يتهجّى المشي، انّه حزننا الخصوصيّ واسلوبنا الذاتيّ في الكآبة.

لقد صار الاحباط.. حيوانا أليفا. ولقد اصبنا بداء الشعر العُضال ولافكاك سوى الموت.. أو الموت. ولكن من حقّك ان تسأل وان اسأل: كم علينا ان نعرف، لنكتشف أنّنا لا نعرف؟ والى متى يصرخ الشّاعر.. لتكتشف الحصى صداه، والى متى ننحني لنلملم عوسجة داستها الرياح؟ الى متى ياصديقي، نظلّ صحراء تتفتّح وتفتح ذراعيها، منتظرة ذاك المطر القادم من مجاهل الآتي المبهم؟ الى متى؟. لقد كان علينا ان نكتب الشعر لاشجار لا تنمو، لزوارق لا تأتي، لصخور بلا اسماء. فكيف استطعنا، كيف استطعت مواصلة اقتراف الكتابة، وأسألك، لا لكي تجيب،، بل لكي اسمعك. إذن، أمازلت تحاول ان تناول الانسان تلك الاشياء التي تسقط منه؟ تلك الاشياء التي تدعوه فلا يلتفت لنسرينها! والى متى يلازمنا ذلك الشعور بالحزن في لحظات الفرح القصوى. حتّى ليكاد الشكّ يدفعنا الى ان نكتب اشعارنا على جدار الريح او على سماء الماء، لكي لا تقع على حجر او وتر. ونكاد نظفر دمعنا، ونكاد نسحب حبّنا من اذنيه.. كي يُرى. ونكاد نسقي الحجرا.. من خمرنا ونكاد نلقي ظلّنا على الاشجار، كي ينام ظلّها.. ونكاد.. والى متى ـ أسألك، استفزّ حزنك.. كي استفزّ فرحك.

وياصديقي، انا لا انكر اي شيء.. ولكنّ لن تستطيع اقناعي بيأسك، فقد اكتشفت حبك للحياة ايها المجنون. اكتشفته في اعتنائك بحديقتك الصغيرة، في فرحك الطفولي بكل برعم يتفتّح فيها، اكتشفته في اصرارك على تصفيف شعرك امام المرآة. اكتشفته في جلوسك تلميذا نجيبا وطيّعا الى اليوم، امام استاذ الموسيقى. الفنّان هشام الكتاري الذي احبّك ووجد فيك قصيدته التي بحث عنها طويلا. واكتشفته في ألحانك الاولى.

اكتشفته في اشعار الحبّ السرية، وفي قصصك وقصائد للأطفال. واكتشفته في الزهور التي تملأ بيتك، وكذلك في الذي لن ابوح به.

فهل لدينا حلّ اخر سوى جرثومة الامل. فياصديقي وياصديقي لن نترك يأسنا صبيّا بين الانقاض، لن نتركه شجرة في بحر، فراشة في حريق. لن ندع يأسنا وحيدا. فنحن لن نستطيع مجابهة الفرح حين يأتي.. بمفردنا.

عبد الجبار العش
جانفي 83

فرع الاتحاد بقفصة يفقد شاعره المبدع محمد كاظم الثليجاني

محمد كاظم الثليجاني في سطور:

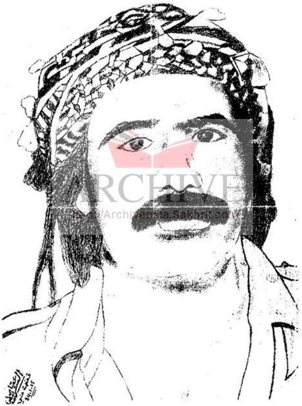
- من مواليد 20 ماي 1954 بقفصة
- زاول تعليمه الابتدائي بتالة وتعليمه الثانوي بالقصرين ومساكن. انقطع عن التعليم في مستوى السابعة آداب
- بدأت رحلته مع الشعر وهو في سن الخامسة عشر وعلى مدى سنوات كان يكتب الشعر باللغة الفرنسية وتحوّل فجأة الى اللغة العربية وأبدع فيها طوال الثمانينات.
- اشتغل كموظف بوزارة المالية بقفصة وكان مثالا لدماثة الخلق ونبل السلوك والتفاني في تقديم الخدمات.

كاظم بين الثقافة والاعلام

نشر نصوصه في عديد الصحف مثل: الصحافة، الأيّام، الشروق، المغرب العربي، اليوم السابع، القدس

- كتب في عديد المجلات الناطقة بالفرنسية:
جون أفريك، ديالوڤ، لوطون...
- عمل كمراسل مع مكتب الجنوب الغربي لجريدة الاعلان بقفصة
- انتج برنامج «كاتب وكتاب» بإذاعة قفصة واعتنى فيه بمجالات النقد والشعر والقصة.
- كانت له مساهمات اذاعية متعدّدة منها برنامج «أمواج» بإذاعة صفاقس و«أصداء الليل» بالاذاعة الوطنية.
- شارك في تأسيس مجلة النص الادبي التي اصدرها نادي الشعر بقفصة
- عضو مؤسس لفرع اتحاد الكتاب بقفصة
- شارك في عدّة ملتقيات ادبية.

المرحوم محمد كاظم الثليجاني



بـــلاغ
جائزة اتحاد الكتاب التونسيين
«ابن رشيق»

توضيحا للبلاغ الصادر بتاريخ 30 أفريل 1994، يؤكد اتحاد الكتاب التونسيين اقرار الجائزة المعلن عنها، ويحدد في النص التالي: مواصفات الجائزة وشروطها.

تشجيعا على الانتاج الادبي يعلن اتحاد الكتاب التونسيين عن تنظيم مسابقة سنوية اطلق عليها «جائزة ابن رشيق للابداع الادبي» في اجناس الكتابة التالية:

1 - الشعر، 2 - القصة القصيرة، 3 - الرواية، 4 - النص المسرحي، 5 - المقال الادبي، 6 - النقد.

على ان تخصص كل سنة لثلاثة فروع من العناوين المذكورة.

وقد تمّ الاتفاق على ان تشمل مسابقة هذه السنة (1994) الاجناس التالية:

1 - الشعر (دون تحديد الموضوع: على ان تتألف من النصوص الشعرية المقدمة مادة كتاب).

2 - الرواية (دون تحديد الموضوع على ان يكون النص المقدم مادة لكتاب).

3 - النقد (مجموعة دراسات نظرية وتطبيقية حول الادب التونسي يكون مجموعها مادة كتاب).

فعلى الراغبين في المشاركة ان يرسلوا مخطوطاتهم الى الاتحاد قبل يوم 30 - 12 - 1994

شروط المشاركة:

1) ان يكون المشارك عضوا في اتحاد الكتاب التونسيين.

2) ان يكون العمل المقدم غير منشور وغير معد للحصول على شهادة علمية.

3) ان يقدم الانتاج المرشح في ثلاثة نظائر مرقونة او مكتوبة بخط واضح، غير حامل لاسم المؤلف او لاية اشارة تدلّ عليه.

ويرفق الانتاج بظرف مغلق يتضمن عنوان الاثر واسم صاحبه ومقر اقامته.

قيمة الجائزة:

- يعلن عن نتيجة المسابقة خلال شهر مارس 1995 في حفل ينظم للغرض.

- حددت قيمة الجائزة على النحو التالي:

أ - الشعر: جائزة وحيدة قيمتها الف دينار (1.000د) مع ضمان نشر الاثر الفائز وتمكين الكاتب من حقوق التأليف.

ب - الرواية: جائزة مالية وحيدة قيمتها ألف دينار (1.000د) مع ضمان نشر الاثر الفائز وتمكين الكاتب من حقوق التأليف.

ج - النقد: جائزة مالية وحيدة قيمتها ألف دينار (1.000د) مع ضمان نشر الاثر الفائز وتمكين الكاتب من حقوق التأليف.

قانون الملكية الادبية والفنيّة

شرح الاسباب

لاشك ان القانون عدد 12 المؤرخ في 14 فيفري 1966 المتعلق بالملكية الادبية والفنية قد مكن المبدعين من اهم حقوقهم المادية والمعنوية. الا انه بعد مرور ست وعشرين سنة منذ دخوله حيز التطبيق تبين وجود بعض النقائص والثغرات مما يستوجب تنقيحا جذريا وشاملا لهذا القانون.

والملاحظ انّ بعض المستغلين يقبلون من تلقاء انفسهم على المتاجرة بالمصنفات والاثراء على كاهل المبدعين المستحقين سواء باقامة الحفلات الفنية والادبية للعموم او باستعمال آلات التسجيل والبث وباستغلال المصنفات الموسيقية دون سابق تعاقد مع المستحقين، ودون احترام للقانون ومقاضاة هؤلاء تستوجب المجهودات المضنية والوقت الطويل (من عمليات معاينة واختبار، واختبارات معاكسة، واحكام ابتدائية واستئنافية وتعقيبية ومااِلى ذلك)، فضلا عمّا تتطلبه من تكاليف مالية باهضة تفوق في جل الاحيان المعاليم المستحقة.

وتفاديا لهاته الصعوبات وسعيا لاضفاء النجاعة المرجوّة فان مشروع هذا القانون قد تعرض بصفة شاملة الى مفهوم حقّ التأليف ونصّ في فصله الثاني على تمكين صاحب المصنف زيادة على انفراده بحق استغلال مصنفه من حق الترخيص للغير في استغلال مصنفه بشتى الوسائل وهذا ما نص عليه في جل القوانين العالمية المتعلقة بحقوق التأليف.

والمعلوم انّ التقنيات الحديثة قد تطورت وتعددت في جل الميادين التي لها صلة بمجال حقوق التأليف وهذا ما فرض مراجعة قانون 1966 المشار اليه آنفا بصفة جذرية.

وفي هذا السياق وجبت حماية بعض اصناف الابداع الحديثة كالبرامجيات التي اصبحت لها انعكاسات اقتصادية كبيرة ومتطورة والتي تعدّ تونس من بين البلاد المنتجة والمصدرة لها، مما ادّى الى افراد باب خاص ضمن مشروع هذا القانون متعلق بحقوق التأليف في مجال البرامجيات.

وفي هذا الميدان السمعي البصري فقد اعتنى مشروع هذا القانون بالتعرض الى شتى الوسائل الحديثة والمتعلقة خاصة بعمليات التسجيل الميكانيكي والمغناطيسي تفاديا لما قد يطرأ من استغلال غير شرعي من قبل الكثير من الدخلاء والمستغلين الذين تمكنوا من السطو بسهولة على أعمال المبدعين والمتاجرة بها سواء بتسجيلها على اشرطة سمعية او مرئية او بثها عن طريق الاذاعات والتلفزات والكابلات والاقمار الصناعية حتى عمّت ظاهرة القرصنة الفنية بكل مكان بحيث اصبحت عمليات المراقبة التقليدية صعبة للغاية.

وسعيا لوضع حد لمثل هاته التجاوزات والمخالفات يأتي هذا المشروع لتعزيز وسائل الردع التي اصبحت غير كافية بالمرة، وذلك بالترفيع من مقدار العقوبات المالية وكذلك باحداث عقوبات بالسجن في حالات العود.

كما نص هذا القانون على احداث اعوان محلفين يتمثل دورهم في القيام بعمليات استخلاص المعاليم وفي مراقبة استغلال المصنفات المحمية على غرار ماهو منصوص عليه بسائر التشريعات المقارنة.

كما تجدر الاشارة الى ما تضمنته هذه التنقيحات والاضافات من مزيد ضمان لحقوق المؤلفين يحفز لديهم الهمة والحماس قصد مزيد الابتكار والابداع والاجتهاد والاشعاع في مختلف الميادين الادبية والفنية والتقنية.